■ دراسة: مصطلحات الخطاب الإفتتاحي للقصيدة الشعرية في النقد الأدبي بالغرب الإسلامي



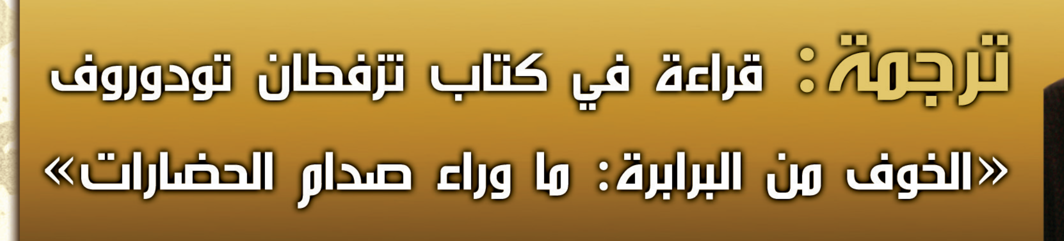
■ كتاب العدد: إيحاء اللون في «أكسر الوقت وأمشي» للشاعر توفيق أحمد



مجلــة ثقافية شهرية

حوار: الشاعرة نجاة الزباير لـ«طنجة الأدبية»:

أن تكون شاعرا معناه أنك صوت يجب أن يجمع في ذبذباته ما يؤرق الإنسانية جمعاء



ترجمة: قراءة في كتاب تزفطان تودوروف

«الخوف من البرابرة: ما وراء صدام الحضارات»



سينما: الأدب المغربي والسينما المغربية والتباس العلاقة، رواية «طفل الرمال» وفيلم «براق» نموذجا

المدير المسؤول: ياسين الحليمي العدد 41 ملف الصحافة 02/2004 الإيداع القانوني 0024/2004. الترقيم الدولي 1114-8179. 10 يونيو إلى 10 يوليوز 2012

طنجة الأدبية

مجلة ثقافية شهرية

شهرية ثقافية تصدر عن شركة



LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

الهيأة الاستشارية:
د. محمد الدغمومي
د. عبد الكريم برشيد
د. نجيب العوفي

سكرتير التحرير:
عبد الكريم واكريم

هيأة التحرير:
يونس إمغران
فؤاد اليزيد السني
عبد السلام مصباح
الطيب بوعزة
أحمد القصوار

القسم التقني:
مدير الإشهار
فيصل الحليمي
المدير الفني
هشام الحليمي
التصميم الفني
عثمان كوليط المناري
معاذ الخراز

الطبع:
Volk Impression
Tél: 0539 95 07 75

التوزيع:
سوشبريس

البريد الإلكتروني
magazine@aladabia.net

ملف الصحافة: 02/2004
الإيداع القانوني: 0024/2004
الترقيم الدولي: 8179-1114

شروط النشر في مجلة طنجة الأدبية

• لا تقبل المجلة الأعمال التي سبق نشرها.
• المواد التي تصل بعد العشرين من الشهر، تؤجل إلى عدد الشهر الموالي.
• المواد المرسلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
• في حالة إرسال خبر إصدار جديد، المرجو إرفاقه بنسخة من الإصدار.

لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك. الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.
الهاتف/الفاكس : 212539325493
contact@aladabia.net

الحساب البنكي:
Crédit du Maroc
Agence TANGER SOUANI
021640000021603002792781

في هذا العدد

العدد 41 - من 10 يونيو إلى 10 يوليوز 2012

إفتتاحية

«الأدب الرقمي» وإشكالية التجنيس

يمكن للمتتبع للمشهد الأدبي الرقمي المغربي والعربي ملاحظة ذلك الزخم غير العادي للإبداع الإلكتروني أو الرقمي كما أصبح يصطلح عليه والذي يحلو للبعض اعتباره «أدبا جديدا لعصر مختلف» في حين أن الآخرين يجدون فيه عيوبا كثيرة تبدأ بتضخم ذات أصحابه ولا تنتهي بكون أغلبه ضحلا ولا يساهم في انتشاره سوى السهولة في النشر والتواصل.

لن ندخل الآن في متاهات التجنيس والتحليل طارحين سؤالا من قبيل: هل يمكن حقا الحديث عن «أدب رقمي عربي» لديه مقومات وخصائص تختلف عن الأدب الورقي الذي تعارفنا عليه؟ ، لأن السؤال يحمل جوابه في طياته، وهو قطعا سيكون بالإيجاب، لكن أسئلة أخرى بالمقابل تفرض نفسها بقوة: ...ألم يأت هذا الأدب ليحل نوعا ما إشكالية النشر الورقي الذي وصل في المغرب على الخصوص إلى أقصى أزماته ..الأمر الذي دفع بالقاص أحمد بوزفور في سياق تبريره لرفض تسلمه جائزة المغرب للكتاب منذ سنوات للقول: «أخجل من تلقي جائزة عن كتاب طبعت منه ألف نسخة ولم توزع منها سوى 500 على شعب من ثلاثين مليون نسمة، وهذا لأفصح دليل على الوضعية التي يعرفها الكتاب وأننا لم نصل بعد في المغرب إلى تحقيق «المجتمع القارئ»»...

ثم، ألم يُمَكن النشر الرقمي الأصوات الإبداعية الجادة من الإنتشار السريع الأمر الذي لا يتيحه النشر الورقي؟ وبالمقابل ألم ينشر الرداءة، ويعطي الفرصة لأنصاف المواهب لمقارعة القامات السامقة في الإبداع؟

بحكم جدته وككل الأشكال والأجناس الجديدة مازال «الأدب الرقمي» يثير الكثير من الأسئلة والحيرة في التعامل معه وفي تلقيه، بل هناك من الكتاب والمثقفين من مازال رافضا له ومُعرضا عن التعامل معه. لكن نظرا لشكله وميزته التفاعلية وغير الثابتة فإن الباحثين والنقاد الذين تناولوا الأدب الرقمي بالبحث والتحليل يؤكدون على أنه من الأهمية بمكان لمن يريد التصدي لتحليل و نقد هذا الأدب أن يتوسل إلى ذلك بأدوات جديدة غير تلك الموروثة عن الأدب الورقي، أو على الأقل أن يحاول تجديد وتطوير تلك الأدوات حتى تتماشى مع الجنس المطروق الذي يتميز بجدته وحداثته واختلافه في كثير من المناحي عن الأدب الورقي.

لكن هل حان الوقت حقا للحديث عن نوع من الإزدواجية وعن نوعين من الثقافة والمثقفين كما يذهب إلى ذلك الباحث المغربي محمد أسليم مؤكدا أن هناك «ثقافة ومثقف سيبيريين رقميين عصريين، وثقافة ومثقف ورقيين كلاسيكيين تقليديين.»؟!

على العموم نحن في «طنجة الأدبية» نعايش هذه التجربة يوميا بحكم الاشتغال في منبرينا الورقي والإلكتروني، ولا نجد هذه المسألة تطرح نفسها -على الأقل حتى الآن- بكل هذه الحدة.. فكون المواد التي تنشر يوميا في الجانب الإلكتروني ليست هي نفسها التي تنشر في المجلة الورقية، وكون بعض الكتاب والمبدعين يصرون على النشر الورقي متجاهلين النشر الإلكتروني لا يعمق كثيرا من هذه الهوة..

وهذا لا ينفي أن تجربة الموقع الإلكتروني لـ«طنجة الإدبية» قد عرفت تطورا باديا للعيان منذ نشأة هذا الموقع منذ ست سنوات، كونه إنتقل من مجرد موقع لنشر المواد الإبداعية إلى موقع يزاوج بين هذه العملية وكونه موقعا إخباريا ثقافيا.. لكن اللافت للإنتباه هي أن المواد التي يتلقاها الموقع عرفت مع مرور هذه السنوات إرتفاعا في جودتها الأدبية والإبداعية الأمر الذي لم يعد معه إلحاح الفرز طارحا نفسه بنفس الحدة التي كان بها بادئ الأمر...

■ **طنجة الأدبية**

مناضل برتبة ساحر



■ د. عبد الكريم برشيد

إن الأساس في هذا البطل الاحتفالي أنه لا يعيش إلا حياته، وأنه لا يقول إلا كلامه، وأنه لا يغضب إلا للحق وحده، وأنه لا يختار إلا إنسانيته، وأنه لا ينحاز إلا لمدنيته، وأنه لا يحيا إلا حيويته، والتي هي عنوان حياته بين الأحياء، وأنه لا يمكن أن يكون إلا حيث يكون الناس، وهو مطالب بأن يحول الرياح إلى أرواح، وأن يترجم النار إلى نور، وأن يكسو الأرواح المجردة عظما ولحما، وأن يضخ فيها دماء حية، وأن يعطيها رسمها وأسماءها، وأن يحول الرقاد إلى يقظة، وأن يرتقي بهذه اليقظة إلى درجة الحلم، وأن يخرج بهذا الحلم من المتخيل إلى المحسوس، ومن الغامض والملتبس إلى الواضح والصريح والفصيح، وأن يجعله عوالم مادية حقيقية، عوالم لها طول وعرض وعمق، ولها أصوات وأصداء، ولها أضواء وظلال، ولها أشكال وألوان، وأن يؤسس لهذه العوالم الجديدة كواكبها وأكوانها الممكنة الوجود، وأن يجتهد من أجل أن يشرك كل الناس في حلمه المشروع هذا، وأن يقتسم معهم رؤيته ورؤاه، وأن يشركهم في طريقه، وأن يحول حالة الكسل لدى بعضهم إلى فعل حقيقي، وأن يكون هذا الفعل معناه الاجتهاد أو الابتكار أو التجديد، وأن يجعل من حال الخضوع جهادا ومجاهدة، وبالإضافة إلى كل هذا، ألا ينشغل هذا البطل الاحتفالي بقشور الأشياء والأسماء عن جوهرها ولبها، وألا يشتغل في عالم الفكر والإبداع بالاقتباس و(الترقاع) وذلك بدل أن يمارس فعل الإبداع الحق، وألا يمنعه زحف بعض الكائنات على بطنها من أن يحلق عاليا في السماء.

إن هذا المناضل المبدع، كما نراه ونتمثله في الرؤية الاحتفالية، هو ساحر أولا، وهو يمارس هذا السحر المشروع والحلال باقتناع العالم، ويقاربه بعشق الصوفي، وهو شاعر ثانيا، مثل أمه الحياة، ومثل أخته الطبيعة، وهو مهندس ثالثا، وفي عمله العلمي والإجرائي هذا يحضر العقل، ويحضر الخيال، وتحضر صورة الأشياء قبل أن تتحقق هذه الأشياء على أرض الواقع، وهو حكيم رابعا، ولكنه ليس حاكما، وهو حقا صاحب سلطة، ولكن سلطته رمزية وليست مادية، وتلك هي المصيبة بكل تأكيد، أو لنقل، تلك هي المفارقة الغريبة والعجيبة وكفى، وهذا وجه الخلل الأكبر والأخطر في منظومة الوجود والموجودات، وهو مغامر خامسا، وهو مغامر نعم، ولكنه ليس مقامرا، لأنه في مغامراته الفكرية والجمالية والرمزية لا يرتجي ربحا ماديا، وهو لا يرجو غير تجديد صور الوجود، صوره فقط، أما روحه فهو لا يقبل التجديد أبدا، لأنه المحور التي تدور حوله الدائرة، ولأنه المحرك الذي يحرك ولا يتحرك، وهو عراف سادسا، له عينا زرقاء اليمامة، وله حدس ترزياس الأعمى، وهو يحمل مصباح ديوجين في الدروب المظلمة والمعتمة، وبالإضافة إلى كل هذا، فهو كائن إنساني ومواطن مدني، وهو ينتمي إلى أهل المدينة الفاضلة، وهو مقتنع ـ فكريا ووجدانيا ـ بأن هذه المدينة ـ الحلم لها وجود حقيقي، وبأن وجودها ضروري وحيوي جدا، وذلك حتى تستقيم الأشياء في هذا العالم المضطرب المقاييس والمختل المعايير والمهتز القيم، وهو يشتغل بالعلم والفكر والفن وبالشعر والفلسفة وبالصناع، ويعيش على مبعدة من السياسة والرياسة، لاقتناعه بأن (آفة أهل العلم حب الرياسة) وبأن مثل هذا الحب، عندما يزيد عن حده، فإنه لا بد أن يصبح عطبا نفسيا، وأن يتحول إلى مرض عقلي، وأن يتحول إلى وباء عام يمكن أن يصيب المجتمعات في أهم واخطر ما لديها.

هذا المناضل الاحتفالي يعشق الحياة عشقا صوفيا، ويعتبر أن هذه الحياة هبة ربانية، ويعتبرها أمانة ومسئولية، يمكن أن يسأل عنها أمام ذاته وأمام المجتمع وأمام التاريخ وأمام الله، وهو يعشق فيها صورتها الأسمى والأنقى والأبقى والأجمل والأكمل، وهو يرى أن أخطر ما يتهدد الحياة والحيوية هو الآلية والمكننة والأمراض والأوبئة والأعطاب التي تأتي على رأسها الحروب القاتلة والمدمرة، وبذلك فقد اختار الأعياد والاحتفالات ليحافظ لهذه الحياة على أنبل ما فيها، أي على الآنية والتلقائية، وعلى الصدق والشفافية، وعلى الحيوية النفسية والذهنية والروحية الجوانية أولا، وعلى الحركية الذاتية، وعلى حرية هذه الذات في التعبير عما في الداخل تعبيرا صادقا وحقيقيا، وتتحقق هذه الحيوية الاحتفالية من خلال ترجمة السكون إلى حركة، وأن تكون هذه الحركة جزء أساسيا وحيويا من حركية الطبيعة، ومن حركية الكون، ومن حركية التاريخ، وبهذا فقد كان مطلوبا دائما أن يحول الظلمة إلى ضياء، وأن يحول النار إلى نور، وأن يحول المنغلق إلى منفتح، وأن يحول الفعل الآني العابر والمنفصل إلى فعل أبدي وسرمدي متواصل، وهو يؤمن بالحق في الفرح، ويرى أن سويعات الهناء والسرور، على قلتها، يمكن أن تمحو كل قرون الشقاء، وأن الأصل في هذه السويعات الهاربة والمنفلتة أنها (تختلس من بنك الزمن اختلاسا) وهو مقتنع فعلا بأن (السرقة فعلا حرام، ولكن، يستثنى من هذا الحرام شيء واحد أوحد، وهو سرقة اللحظات الممتلئة بالفرح)

وإذا كان برمثيوس قد سرق النار من الآلهة، وأهداها لبني البشر، فإن المبدعين الاحتفاليين يسرقون من الأيام والليالي ساعات صادقة من الفرح ومن التعييد ومن الإمتاع والمؤانسة، ويهدونها إلى الناس، لكل الناس.

وأخوف ما يخافه هذا الاحتفالي المبدع، هو أن يتقولب في القوالب المذهبية، أوفي القوالب الحزبية والسياسية، أو في القوالب العشائرية والشعوبية، وأن يسجن نفسه ـ باسم العلم والموضوعية ـ في المناهج (العلمية) القبلية والمدرسية الجامدة والعامة، وهو يحرص على أن يبدع وجوده أولا، وعلى أن يكون صيرورة متدفقة ومتجددة دائما، وعلى أن يكون سيولة وجودية تأبى أن تتجمد في المحيطات المذهبية والمعرفية والجمالية والأخلاقية الجامدة، أو أن تتحجر مع التماثيل والأصنام الحجرية، وهو حريص على ألا يفقد الإيمان الصادق بالحياة، وعلى ألا يتنكر لروح هذه الحياة، وعلى ألا يكفر بالجمال وبالحق والحقيقة وبالعدل والفضيلة، وعلى ألا يقفز على كل القيم الجميلة والنبيلة التي شرعتها السماء، والتي أقرها العقل، وأقرها الحس الإنساني السليم، وذلك في المجتمعات السليمة وفي الحقب التاريخية السليمة.

في الإبداع الاحتفالي يحضر العيد والكرنفال دائما، ويكون الأول حقيقيا وصادقا، ويكون الثاني مزيفا ومضللا وكاذبا، ففي الأول يحضر اللباس والكساء، وفي الثاني يحضر الزي، وفي الأول تحضر الوجوه، وفي الثاني تحضر الأقنعة، وفي الأول تظهر الوجوه بألوانها، وفي الثاني تظهر بأصباغها، وفي الأول تحضر الحياة وفي الثاني يحضر التمثيل والمحاكاة، وأول بند في الميثاق الاحتفالي هو المتعلق بإنسانية الإنسان وبحيوية الحياة وبمدنية المدينة وبجمالية الجمال وبقدسية الحق والحقيقة.

أكاديميون ونقاد عرب
يناقشون في ملتقى الرواية بأكادير: الفانطاستيك والعجائبي في الرواية العربية

نظمت رابطة أدباء الجنوب ضمن فعاليات ملتقى أكادير للرواية العربية ندوة نقدية حول «الرواية العجائبية» بمشاركة عدد من الأكاديميين والنقاد المغاربة والعرب، وبحضور لافت لعدد من الروائيين من مختلف الجغرافيات الإبداعية. وقد تميزت الجلسة النقدية التي أدارها الدكتور عبد السلام أقلمون بعدد من المداخلات افتتحت بورقة للناقدة عبلة الرويني رئيسة تحرير جريدة أخبار الأدب التي مهدت لمداخلتها بالفنتازيات التي تشهدها مصر، فالمشهد عجائبي مفجع ينتج صورا غير متوقعة وهو جزء من الفنتازيا التي تتسم بقدرتها اللانهائية على إنتاج صور وخيال، وصدمات وتمزقات ومفاجئات غير مألوفة لا تكاد تحتمل في الواقع، ذلك أن الخيال يواصل ابتكاراته وشطحاته من خلال توظيف السياسي في خدمة الخيال، وتوظيف الخيال في خدمة السياسي. متسائلة: هل الفنتازيا نقيض للواقع؟ هل هي نوع من التهرب من الواقع واسترسال فيه؟ نافية أن تكون قادرة على الاطمئنان بكون الفنتازيا تفكير توحدي. معتبرة أن الغرائبية نزوع معرفي واستجابة واعية تثير الدهشة لدى المتلقي (المفهوم البريختي) حيث يخضع بناء العوالم الفنتازية إلى رؤية عميقة للواقع متسائلة عن خصوصية الفنتازيا المصرية مستشهدة بقصص وروايات خيري شلبي التي تلامس الواقع وشخوصه بعوالم فنتازية، مبدية بعض الملاحظات المتصلة بالإغراق في الاستعارة، وفي الفنتازيا كمحمد صلاح العزب في «سيدي براني»، وطارق إمام في «حكايات رجل عجوز» حيث تحضر اللغة السحرية والعوالم الفنتازية التي تبتعد عن الواقع لتفضي إلى واقعية سحرية تستند إلى الموروث. أما الأكاديمي الدكتور عبد اللطيف محفوظ فقد وسم مداخلته ب: المميزات الفارقة في الرواية الفانطاستيكية معتبرا أن الموضوع الفعلي للرواية لا يمكن أن يكون -كما دلل على ذلك جيدا ميخائيل باختين- إلا فكرة ما ذات صلة وثيقة بالراهن، مهما تنوعت الاستعارات المجسدة لها، لأن الرواية بمنطقها الأجناسي تتماس مع الواقع. وبالعودة إلى المهتمين بتوصيف التمايزات والقرابات بين هذه الأشكال الثلاثة للصوغ الموضوعاتي للمادة المسرودة، نقف على تحديدات تمنح الفانطاستيك صفات فضفاضة تحيله إلى توصيف عصي، يصبح بموجبه الخطاب المنضوي تحته خطابا يحبك بكثير من فعل التجديل بين الواقعي وما فوق الواقعي، حيث الشخوص والظواهر والأفعال تخضع لمنطق يصهر بشكل لافت حالات الوعي باللاوعي والمألوف باللامألوف والمعقول



بالمعقول، ويؤدي ذلك الصنيع المجازي إلى انفعال المتلقي وتردده بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردد العنصر الأساس للفانطاستيك، بل يرى البعض أن الفانطاستيك المشروط أولا بظهور فوق الواقعي في سياق الواقعي، الذي يجسد أحداثا عصية على التفسير، لا يمكن أن يعتبر كذلك (أي سردا فانطاستيكيا) إلا إذا فرض على ذهن المتلقي الفكرة التالية: أنا على وشك التصديق»... ولعل تعريف تودوروف يوضح بجلاء شروط التمثيل اللازمة، ذلك أنه يؤكد على تلازم التردد الذي يحسه الكائن الذي لا يعرف سوى القوانين المعمارية. غير أن الارتكان إلى معيار تردد المتلقي ليس موضوعيا ولا ثابتا لأن المتلقي هو مفعول مجرد لفعل تذاوتي محكوم بمسافة مجردة معمورة بالأسيجة المركبة من المعارف المتراكبة والتي تختلف باختلاف الذوات والثقافات والمراحل التاريخية وغيرها. وحملت مداخلة الناقد عبد السلام دخان عنوان الفانطاستيك والتباسه بالممكن الجمالي منطلقا من كون الرواية فاعلية رمزية ترتبط بالإبستيمي المشكل لسياقاتها المخصوصة. ولقد أعاد الفانطاستيك في تشكلاته المختلفة الإعتبار لجنس الرواية انطلاقا من المتخيل السردي الخصب لعوالمه التي تتداخل عوالم مختلفة في تشكيلها. والفانطاستيك ليس مفهوما أحادي المعنى، فلقد ارتبط هذا المصطلح بوصفه انتفاء للالفة، وللغرابة التي يصفها مارتن هيدغر بالحيز المكاني الفارغ. وثمة مقاربات متعددة قدمت لمفهوم الفانطاستيك منذ جورج كاشكس Georger-Pierre Gastex، وروجي كايروا Roger Gaillois، ولوي فاكس Louis Vax، وتزيفطان تودوروف Tzvetan Todorov، وهي تؤكد أن الفانطاستيك ينتج عن توتر وتردد والتباس مع الواقع. وبعد تقديم أمثلة من سرديات مثل رواية فرانكنشتاين لماري شيلي، والمسخ لكافكا وقصص مصاصي الدماء لجوزيف شريدان لوفانو انتهى عبد السلام دخان إلى اعتبار كل من الفانطاستيك والغريب والعجيب تتأسس مع الحكاية وعلى الحدث لكن التمييز بينهما يتم وفق مبدأي طبيعة الحدث وطبيعة القوى. ولعل رواية الخوف للروائي رشيد الجلولي توضح هذه الرؤية النقدية حيث حيث يتحول البطل عيسى ابن السي عبد الله إلى كلب مختبئ في قبر مظلم بمقبرة مولاي علي بوغالب بمدينة «عين الجسر»، وهذه البداية العجائبية التي تذكرنا برواية المسخ لكافكا تؤشر على طبيعة المحكي السردي، والتحول الذي لحق بعيسى في حوالي الساعة الثانية عشر ليلا. وتتسم «الخوف» بتداخل قوي لمجموعة من الحقول، وحضور الميتا-تاريخ والتعالي بالمكان إلى درجة الأسطرة هو الذي مكن رشيد الجلولي من خلق حكاية تخييلية لواقع مفترض يقع على تخوم الواقع المرجعي.

وهي تكشف التماس الفكري بالجمالي.
أما الناقد إبراهيم الحجري فقد وضع مفهوم الفنتطاستيك في الرواية العربية في سياقه الأكاديمي انطلاقا من التمييز بين التلقي والتعجيب والغريب، فالتلقي يحضر بوصفه خرقا للمقروء يخلخل بنياته المتراكمة على الاعتياد، والواقع بوصفه منظومة من القيم المتعارف عليها تتنمط بفعل العادة، أما التعجيب فهو حدث يترك أثرا إيجابيا في المتلقي،وهو إزاء موقف إيجابي من العالم، في حين أن الغريب أو التغريب يرتبط بالحدث الذي يترك أثرا سلبيا في المتلقي لما يثيره من خوف وأحاسيس مستشهدا بحالة التردد عند تودوروف التي تقع للمتلقي وهو يتلقى العالم. وكذا ب»كليلة ودمنة» المليئة بالفنطاستيك، و«ابن السماء» لمصطفى لغتيري، و«برهان العسل» لسلوى النعيمي، و«المارد» للمهدي الودغيري، و»حديث الجثة» لمحمد أسليم متوقفا عند بعض الوظائف: تتعلق الأولى بالوظيفة الاجتماعية التي تبرز من خلال استعانة الكاتب لغتيري في روايته «ابن السماء» بشخصية عائشة القديسة (عيشة قنديشة) للدلالة على الواقع الثقافي المغربي الذي يؤمن بالخرافة. أما الثانية فتتصل بالوظيفة النفسية التي تؤديها الرواية الفنطاستيكية مستشهدا بسلوى النعيمي التي تستحضر التراث العربي في الإيروتيكا عندما يصبح «الإيضاح في علم النكاح» صورة كاريكاتورية للمتخيل الجنسي في الرواية العربية. في حين تحضر الوظيفة الفنية بوصفها محاولة لتطوير العمل الروائي عبر استدعاء الواقع، وكذا الفنطاستيك لتطوير السرد كما هو بارز في رواية «حديث الجثة» لمحمد أسليم التي تستلهم التراث الديني وتطوره بحسب المحكي، وكذا في رواية «ابن السماء» للغتيري عندما يجعل البطل هو ابن السماء الشخصية تأتي من السماء لتعيش في الأرض بهدف جعل الرواية تؤدي رؤية درامية. وانطلقت الدكتورة فاطمة البودي مديرة دار العين للنشر في مداخلتها انطلاقا من تجربتها العملية الخالصة من خلال الأعمال الروائية التي صدرت عن الدار التي تديرها، مبينة أن العلم والمعرفة لا مجال فيهما للفنتازيا. مبرزة أن دار النشر لا يمكن أن تتخصص في نوع واحد من أنماط الرواية، معرجة على خيال المرأة القادر على سرد حكايات خصبة في خضم بحر الكتابة الفنتازية التي يسيطر عليها الرجال مشيرة إلى عدد من الروايات التي تحتفي بهذا البعد مثل رواية يوسف أبو رية «صمت الطواحين»، وعزت القمحاوي»مدينة اللذة»، ومحمد حافظ رجب»الكرة ورأس الرجل»، وأمير تاج السر «زحف النمل»، وعمر علوي ناسا «خارج التغطية-مرافعات سردية»، وأنيس الرافعي «اعتقال الغابة في زجاجة»، ومي خالد «تانجو موال»، وخالد البري «رقصة شرقية»، وإبراهيم الفرغلي «أبناء الجبلاوي».
واختار الدكتور عبد الرحمن التمارة في مداخلته تأمل موضوعة الفانطستيك في المتن الروائي العالمي والعربي والمغربي متوقفا عند كافكا بوصفه قاعدة وليس استثناء يؤسس لأفق معرفي داخل النص الروائي متسائلا عن دور الروائي أثناء التفكير في عملية الكتابة نافيا في هذا السياق المخصوص أن يكون الروائي مؤرخا أو نبيا أو شخصا ينقل الواقع كما هو متوقفا عند نظرية الما بين بين انطلاقا من مسرحة الحدود بين المألوف والعجيب والخارق مستشهدا برواية «حي في العمى» لرشيد اليحياوي التي تدور في الفنطاستيك عبر مسرحة الحدود بين افنسان والحيوان، حيث يحيلنا على حي بن يقظان، وتسائل معرفتنا ووجودنا، فالمسرحة تتجلى من خلال الاهتمام القوي بين الفكرة والتامل، وبين الوجود والعدم، وتسائلها أيضا بنوع من السخرية. معرجا على بعض سمات ما بعد الحداثة التي تطبع خطابات رواية اليحياوي بدءا من الحوار النوعي الذي يدور بين الكاتب وشخوصه الروائية، حيث يستطيع المتأمل في هذا النص أن يتلمس هذا البعد العجائبي بسهولة. واختتمت الندوة بمداخلة الباحث عبد الرحيم إدخالد التي قاربت التحققات النصية بتحليل المحكي الروائي عن طريق التمييز بين أربعة أنماط من العوالم التخييلية عند أمبيرطو إيكو.

محمد العناز-أكادير-المغرب

الدورة الثانية لمهرجان خنيفرة المسرحي
المسرح وأسئلة التحولات وتكريم للمسرحي سالم اكويندي

تحتضن خنيفرة في الفترة الممتدة من 21 يونيو إلى 24 منه، الدورة الثانية لمهرجان خنيفرة المسرحي. وهو المهرجان الذي تنظمه **جمعية منتدى أطلس للثقافة والفنون** بدعم وتنسيق مع مجموعة من الشركاء، منهم على الخصوص وزارة الثقافة، والمجلس البلدي بخنيفرة ونيابة وزارة التربية الوطنية وجمعية تنمية التعاون المدرسي فرع خنيفرة والمجلس العلمي وشركة المقاولات الكبرى للأطلس المتوسط والصالحي للتجهيز وجمعية الأعمال الاجتماعية لرجال التعليم..
ويشكل المهرجان الذي أمسى موعدا وتقليدا سنويا بخنيفرة، فضاء جديدا لمشاهدة أحدث الإنتاجات المسرحية المغربية، كما أضحى نقلة نوعية في المشهد الثقافي بخنيفرة المتعطش دوما للفعل الثقافي. ويبدو أن الجمعية المنظمة أمست تعاني الأمرين كلما قررت مواصلة تحدي تنظيم هذا الموعد الفني السنوي في ظل غياب إرادة مسؤولة حقيقية للسلطات المحلية.



وقد خصصت الدورة الثانية للاحتفاء بالتجربة المسرحية والنقدية للأستاذ سالم اكويندي كما تخصص فقرة التكريم الثانية للعديد من فعاليات المدينة منهم على الخصوص الأساتذة: أحمد هيبة، محمد بوستة، محمد كرسيت، أحمد القرشي، ومحمد العجمي. وتعرف فقرات المهرجان تنويعا خاصا، إذ الى جانب تقديم عروض مسرحية احترافية بدعم من وزارة الثقافة، تعرف فعاليات المهرجان تنظيم الندوة العلمية حول موضوع «المسرح المغربي وأسئلة التحولات» وهي الندوة التي تعرف مشاركة متميزة للفيف من الباحثين المغاربة، لتأمل الأسئلة الجديدة التي أمسى يطرحها اليوم «الربيع العربي» على التجربة المسرحية في المغرب. الى جانب الندوة، يعرف المهرجان تنظيم ورشات تكوينية في المسرح تهم الحقول التالية: {التشخيص، السينوغرافيا، التعبير الجسدي}. كما تعرف الدورة الثانية انفتاحا على مناطق خارج خنيفرة سعيا لدمقرطة الفرجة المسرحية إذ تحتضن دار الشباب بتغسالين والمركب الثقافي بمريرت عروضا مسرحية ومونودرامات. وتعرف فعاليات المهرجان تنظيم معرض للصور الفوتوغرافية، الى جانب تنظيم معرض للكتب خلال الأيام. ومن المنتظر أن تشارك الفرق المسرحية التالية: فرقة همزة وصل للابداع من أسفي بعرضها المسرحي الجديد «آش كاين؟..»، فرقة دراما للمسرح والسينما بمراكش بمسرحية «شهرزاد المراكشية»، وفرقة المشهد المسرحي بقنيطرة بمسرحيتها «أحفاد عمر».

الناقد المغربي محمد الدهان رئيس لجنة التحكيم

إثنا عشر فيلما ببعد إنساني وعمق إفريقي وتاريخي تتوج مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة الجديد

■**المصطفى الصوفي**

تنظم مؤسسة مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة الطبعة الخامسة عشرة للمهرجان من 30 يونيو إلى 07 يوليوز المقبل، ولهذه الغاية أعد المهرجان برمجة غنية ومتنوعة تتكون من 12 فيلما ذات عمق إفريقي وبعد إنساني وتاريخي وقيمة فنية ستجعل من المسابقة الرسمية لا محالة متار اهتمام لدى كل متتبعي السينما من صحافة ونقاد وعموم الجماهير.

وتستضيف المدينة هذه التظاهرة الدولية الكبرى بشراكة مع مجموعة المكتب الشريف للفوسفاط، وبدعم من المركز السينمائي المغربي ومجلس جهة الشاوية ورديغة والمجلس الإقليمي والمجلس البلدي الجماعي لمدينة خريبكة والمركز التجاري مرجان، والسلطات المحلية.

ويشارك في هذا الملتقى الإفريقي الكبير، عدد من أفلام البلدان الإفريقية والمغاربية، وهي «بابيري لاباتري» للبوركينابي بيير ياميوغو و«ماتيير كريز» للرواندي كيفو روهو راهوزا و«بور أكي تودو بيم» للانغولي بوكاس باسكوال و»فيفا ريفا» للكونغولي دجو مومكا «أوجوردوي» للسنغالي آلان كوميز و«توال داغينيي» للمخرج المالي ابراهيما تور و«كوليي دو ماكوكو» للغابوني هونري جوزيف كومبا، فضلا عن فيلم «كومبيان تو ميم» (كم تحبني) للجزائرية فاطمة الزوهرة زموم و«قاف القمر» للمصري خالد يوسف و«موت للبيع» لفوزي بنسعيدي و«الاندلس مون آمور» لمحمد نظيف من المغرب، و«ديما براندو» للمخرج التونسي بهي ريدحا.

ويبلغ عدد الدول المشاركة خلال هذه الدورة 16 دولة، وهي الجزائر، تونس، مصر، موريطانيا، السينغال، الكوت ديفوار، ثم مالي، الكاميرون، وأنغولا، الكونغو، رواندا، بركينافاسو، الغابون، وغينيا، فرنسا، ثم البلد المضيف المغرب.

ويرأس لجنة تحكيم المسابقة الرسمية لهذه الأفلام، ومدتها الزمنية تتراوح ما بين ساعة 22 دقيقة وساعتين و10 دقائق، الناقد السينمائي المغربي محمد الدهان المشهود له بتجربته الفنية والسينمائية، وتضم في عضويتها أسماء كبيرة على الصعيدين الوطني والدولي، وهي أوزانج سلوكي من فرنسا، ونوفيسة السباعي من المغرب، وليلى واز من تونس، فضلا عن سيديكي باكابا من ساحل العاج، وسوما ارديوما من بوركيفاصو، وجيرار ايسوميا من الكاميرون.

واستعدادا للدورة نظمت مؤسسة المهرجان العديد من الأنشطة السينمائية، منها عرض ومناقشة فيلم وثائقي بعنوان «خريبكة صور من الأمس واليوم»، كما صاحب النشاط، تنظيم معرض للصور الضوئية التي أشرف عليها الفنان والإعلامي عبد الواحد تمود، وهي صور تعكس الكثير من مشاهد المدينة القديمة ذات زمان ومكان، صور أبهرت المتلقي، حول مدينة فوسفاطية كيف كانت وكيف أصبحت، ومدى التطور الذي لحقها في عدد من الأمكنة والمحطات.



الناقد والباحث محمد الدهان

كما عملت المؤسسة، على تكريم كل المخرجين سعيد الناصري، وهشام العسري، بعرض أفلامهم، وفتح نقاش معهم، وهو الأمر الذي سيجعل من الدورة التي ستعرف العديد من الأنشطة الخصبة، كتنظيم ندوة مهمة، وإصدار نشرة يومية، فضلا عن تكريم عدد من الأسماء السينمائية اللامعة، دورة متميزة بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

وكانت الدورة الرابعة عشرة لمهرجان السينما الإفريقية بمدينة خريبكة، قد منحت الجائزة الكبرى للمهرجان، التي تحمل إسم المخرج» أوصمان سمبيني»، وقيمتها 7 آلاف دولار للفيلم المصري «ستة سبعة ثمانية» لمخرجه محمد دياب.

وتدور أحداث الفيلم حول موضوع التحرش الجنسي التي تتعرض لها الفتيات، وهي ظاهرة أصبحت منتشرة في الفترة الأخيرة في مصر، وصورت أغلب المشاهد داخل حافلة للنقل العمومي رقم 678. ونال جائزة لجنة تحكيم المهرجان المخرجة المغربية سلمى بركاش عن فيلمها «الوتر الخامس» ملخصه، أنه في نهاية التسعينات من القرن الماضي، يقرر مالك المغرم بعزف العود، الذهاب عند عمه أمير أستاذ الموسيقى من أجل تعليمه لفنونها، في الفيلم يعد العم بكشف سر الوتر الخامس... يدرك أمير مدى جرأة ابن أخيه فيغير أسلوب التعامل معه....

وعادت جائزة أحسن إخراج للفيلم التونسي «النخيل الجريح» لمخرجه عبد اللطيف بنعمار، وتدور أحداث الفيلم في شتاء سنة 1991 بمدينة «بنزرت» المدينة المعروفة بنضالها ضد الاستعمار الفرنسي، وحرب الخليج تدق طبولها الأولى، يعد الهاشمي عباس بمخطوط عن بنزرت إلى شامة الراقنة، هذه الفتاة اليتيمة من جهة الأب ومتخرجة من الجامعة التونسية وعاطلة عن العمل. فيما عادت جائزة السيناريو للفيلم الجزائري «سفر الجزائر» عبد الكريم بهلول.

ونال جائزة أول دور رجالي الممثل مايك دانون تألقه في فيلم»الصيدق المثالي لمخرجه أويل بروون من ساحل العاج، أما أحسن دور نسائي فعاد للممثلة إيما لوحويس من نفس الفيلم.

ونال جائزة أحسن دور رجالي ثاني الممثل إبراهيما سيرج بايلا في فيلم «في انتظار التصويت» لمخرجه البوركينابي ميسة هيبي، فيما عاد أحسن دور نسائي ثاني للممثلة ناهد سباعي في الفيلم المصري الذي توج بالجائزة الكبرى للمهرجان.



وخصت لجنة تحكيم المهرجان تنويهين، الأول للمثل المغربي الواعد لطفي صابر في فيلم ماجد لمخرجه نسيم عباسي. وكذا للفيلم البينيني «خطوة إلى الأمام» لمخرجه سيلفيستر أموسو.

يشار أن المهرجان تأسس عام 1977 من قبل الجامعة الوطنية للأندية السينمائية والجمعية الثقافية لمجموعة المكتب الشريف للفوسفاط، وفي عام 1988 احتضنه المجلس البلدي للمدينة، وبعد توقف دام 6 سنوات، تأسست جمعية المهرجان عام 2000 ليتوالى انعقاده بطريقة منتظمة إلى غاية الدورة 12، حيث انتقلت إلى مؤسسة يرأسها نور الدين الصايل.



د.الطيب بوعزة

الحرب والسرد

تعددت في الآداب العالمية النصوصُ الروائية التي تناولت ظاهرةَ الحرب، ملتقطة ما يتمظهر فيها من نقائض الوضع البشري بما يحمله من آلام وآمال، وشر وخير، وخسة وبطولة، ووهدة وسموق...

أجل للحرب قدرة كبيرة على استدعاء السرد، واستجاشة الشعور والخيال. فلا يمكن للحرب، ولو كانت محدودةً في توقيتها الزمني، أن تمر كلحظة عابرة؛ لأنها تختزل أكثر اللحظات والمشاهد إيلاما. والألم مختبر فعلي للنفس البشرية، إذ فيه تتجلى حقيقتها سافرة بلا رتوش. لذا تبقى الحرب ماثلة في الذاكرة، حاضرة في الحكي باستمرار.

وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للحروب الخاطفة الوجيزة في حجمها الزمني وامتدادها المكاني، فإن الأمر يصدق أكثر على الحروب الكبرى؛ لأنها لحظات مفصليةٌ في الصيرورة التاريخية للإنسانية، يجاوز تأثيرُها ساحَ العراك إلى ساح التاريخ بكل امتداده؛ حيث تحول مجراه، وتغير من أوضاع المجتمعات والدول، بل تصل أحيانا إلى أن تبدل من إطاراتها الجغرافية على نحو جذري؛ ولذا فمثل هذه الحروب الكبرى يكون لها وقع خاص على الأدب بمختلف أشكاله وأجناسه، وخاصة في الجنس القصصي. حيث يستجيب لها السرد متوسلا مختلف طرائقه وأساليبه (تسجيلا ووصفا، أو تخييلا وإبداعا).

وأشهر نموذج تناول هذا الموضوع المغري للمخيال السردي هو رواية «الحرب والسلام» لتولوستوي، الذي اتخذ نموذج الحرب النابليونية مادة بلور من خلالها مشهدا بالغ التنوع والتركيب والتعقيد، إلى حد اقتداره على اختزال واقع المجتمع الروسي بكل فئاته وأذواقه ومواقفه وهواجسه...

كما كانت الحربان العالميتان الأولى والثانية مادة استفزت المخيال السردي، فنتجت عن ذلك عشرات بل مئات من النصوص الروائية في مختلف اللغات (الروسية والفرنسية والانجليزية والألمانية واليابانية والعربية...).

وإذا كان الأدب في أجناسه السردية قد تناول ظاهرة الحرب بنمط الحكي، فإن الأبحاث الفلسفية والسيكولوجية قد تناولتها بطرائقها الخاصة، فحللت المفهوم وانشغلت ببحث الدوافع والأسباب، كما نَظَّرَ بعضها -أحيل هنا على سبيل المثال على كانط في دراسته المعنونة ب«السلام الدائم»- لمستقبل تنتفي منه الحروب ويزول الصراع العنفي المادي بين الدول.

وكشأن كل المفاهيم والألفاظ المفتاحية التي تركب بنية الثقافة والوعي، اختلف الفلاسفة ومفكرو الاستراتيجيا العسكرية في تعريف مفهوم الحرب وتحديد ماهيتها؛ لكن مثل هذا الجدل اللفظي يبدو لدى من خَبِرَ الحربَ مراء لا قيمة له؛ لأن من عايشها يعرفها ويدرك مآسيها، بحيث يبدو من النافل الإيغال في مقاربة هذا الاختلاف الدلالي. إذ الحرب من نمط تلك الألفاظ التي نحس مدلولها ونستشعره وإن صعب نقله إلى تعابير تبينه وتوضحه. غير أن أشهر تعريف لماهيتها ما كتبه الإستراتيجي كلاوزفيتش، حيث عرفها بقوله: «الحرب هي استخدام القوة لإلزام الخصم بالخضوع لإرادتنا..

غير أن الحروب لا تبدو مجرد استعمال للقوة، بل إيغال في توحش القوة؛ ولذا نتيجة لفظاعة فعلها وساديته ووحشيته، اتجه بعض الفلاسفة إلى النظر إلى الحرب بوصفها مخالفة للماهية الإنسانية، بما هي ماهية عاقلة تتمايز عن الحيوانية.

لكن المفارقة هي أن الحرب التي يُزعم أنها مضادة للعقل، ما خدمها سلاحٌ أمضى من سلاح العقل ذاته. والنظر اليوم في تقنية صناعة الحرب سيلاحظ ولابد، أن مختلف العلوم البشرية، من رياضيات وكيمياء وفيزياء وبيولوجيا وغيرها، صارت تخدم هذا الجانب الوحشي في الإنسان على نحو يكشف تسخيرا مطلقا للعقل من قِبَلِ غريزة التوحش!

ترى لم يلجأ الكائن الإنساني إلى الحرب؟

هنا أيضا تختلف الأجوبة وتتباين، ومن أطرفها جواب من يختزل الغاية من الحروب والدافع إليها على حد سواء في الحاجة النفسية التي تتمثل في مجرد الإحساس بنشوة الانتصار. وقريب من هذا المعنى ما ذهب إليه هيجل في تحليله لما سماه بجدلية السيد والعبد، حيث اختصر الدافع إلى الحرب في حاجة الأنا إلى انتزاع اعتراف الآخر به. وفي سياق التحليل النفسي يذهب سيجموند فرويد –انسجاما مع نهجه «الفلسفي» القائم على تحليل السلوك الفردي والجمعي بإرجاعه إلى عقدة أوديب– إلى تعليل الحرب بالدافع الغريزي، منطلقا في تحليله من غريزتي الحب والكراهية، فيتخيل بداية صراع الإنسان مع شبيهه بوصفه صراعا جنسيا، ناقدا بذلك التخيلات الفلسفية الأنثروبولوجية التي جعلت بداية الصراع البشري مرهونة ببداية نظام الملكية الخاصة.

قصة قصيرة

حين يموت الحب

تاهت نظراتها في أرجاء البيت وهي تحاوره، أمسكت دمعة كادت تسيل من عينيها الفارغتين، وتمنت لو تسمع كلمات تعيد لقلبها روح الحب، لكنه بقي صامتاً فقالت له:

- وهبت لك كل شيء... حتى روحي، وشاركتك أحلامي الصغيرة، وفي الأخير، قلت حبنا صار كمزهرية زجاجيةٍ قد تكسرت، ولم يعد بإمكاننا إصلاحها..! واكتشفت لأول مرةٍ أني لست الأنثى التي حلمت بها، بل أني مجرد امرأة من زمن غابر..!

أردتَ أنثى تعرف كل شيء، تفهم في كل شيء، ولها شهادة من مدرسة المغرمين! وملاك محصن، لم تسلك طريقاً إلى أي قلب سوى قلبك..

وصارت هوايتك المفضلة؛ لعن الحب الذي جمعني بك. وتتمتمُ في كل يوم سحقاً للقلب الذي تنغم بترانيم المغرمين..

زم شفتيه وقاطعها بصوت خفيض قائلا:

- عزيزتي شعوري نحوك، تحول إلى شيء من الأسى، ظننتني مثلك -أحببتك- فاكتشفت أن كل ما كان بيننا مجرد وهم، فبيتنا من رمال، أساسه من طين، وسقفه من قصب، وجدرانه من ورق، وحين هبت زوبعة شرقية خفيفة، انهار بسرعة.. وانهار معه الحب..

تمتمت قائلة:

- لم ينهار بيتنا؛ بل الذي انهار هو إحساسك نحوي، تلاشى مع الأيام.. لأني لست أنثى أحلامك..

تنفست بعمق وألقت بناظريها في السقف ثم أردفت بصوت كالفحيح:

- قدمت لك كل ما أستطيع.. توجتك ملكاً على عرش قلبي وحولتني إلى أسيرة في قفص اتهاماتك السخيفة..! وأدركت حين ذاك أن الحب وحده لا يكفي..

أتذكر يا رفيقي.. دوما تذكرني بشكلي، قائلا: «يا لك من سمينة، زوجات أصدقائي كلهن نحيفات بينما أنت أشبه ببهيمة، يا لسوء حظي تزوجت بآكلة اللحوم..!

وحين أسرّح شعري تقول إن الشيء الوحيد الجميل فيّ هو خصلات الشيب.. وحين آكل، تقول إنني أفترس الطعام بشراهة ولا أراعي وضعك المادي، ويا لك من مسكين تعمل من أجل إطعام غولة لا تتوقف عن الأكل..

آه .. جرحتني.. آلمتني.. وحطمت الآمال التي نسجتها معك في أحلامي..!»

- آسف عزيزتي كل ما قلت لك مجرد حالة هذيان أصبت بها! لكني اليوم تجاوزتها فسامحيني..

- من السهل القول سامحيني لكن لا .. أجل لا.. سننفصل وكل واحد منا يذهب في طريقه..

- ماذا؟؟

وقف برهة وهو يتأمل ملامح وجهها المستبد بالهموم، ومقلتيها المحتقنة بالدموع، ثم طأطأ رأسه واتجه إلى باب البيت وغادر.

استجمعت أطرافها الملتهبة، وجلست في هدوء لم تعهده من قبل، فكرت في أيام راحت من عمرها معه، سنوات لا تعوض من الحب والمودة، وأخرى عجاف وملئى بالأسقام! هاجمتها أسئلة متناثرة في مخيلتها المتراقصة بأحاسيس ميتة، وتساءلت بلهجة المخنوق: أترى مات الحب ؟! ألمْ يعد ذاك الشغف يملأ الفؤاد؟! وإن مات، فمن القاتل يا ترى؟!! كنت دوماً أقول أن داخلي شعلة من الود نحوه لن تنتهي إلاّ بنهاية العمر، ويستوطنني ريحان مزهو بأريج نسيم الافتنان، ويسري في حناياي كالعسل المحلى، وموته محال..!

وبينما هي تذم من قتل الحب، أقبل عليها بالورود، وقدمها لها مرتجيا الود، فأدارت ظهرها له قائلة:

- لن تشتريني بورودك، لن أكون لك بعد اليوم، انتهى كل شيء.. فرجاءً ارحل من دون خصام، وليبقى القليل من الاحترام! فحبنا مات حين غردت خارج قفصنا...

غمغم قائلا:

- إن كان هذا هو خيارك فسأرحل ولن تريني بعد اليوم، واعلمي أني أحببتك أكثر مما تتصورين، لكن لساني خائن فسحقاً له! لم يعبر لك عمّا بداخلي...

لم تتطلع إلى وجهه وهو يتحدث، وحين أنهى كلامه، جمع ما كان له، ورحل مع حقيبته، وحين غادر التفتت إليه من لا شعور، و لعبت كلماته الأخيرة على أوتار فؤادها، فتراقص للنداء..

التف الصغار بها ممسكين بأناملهم ثوبها، آملين لو تمنعه، فكم من حب مات واستمرت الحياة! فربما يعود يوماً ما ليسكن الضلوع على غفلة ويكتم الأنفاس..

بعد لحظات قصيرة من رحيله، دق قلبها نابضاً بالشغف القديم، فسارعت الخطى خارج البيت، وحين لم تجده في الحي، تسارعت دقات القلب، فركضت بين الأزقة باحثة عنه، إلى أن لمحته واقفاً يحاول عبور إحدى الشوارع الرئيسية فنادت عليه:

- انتظر، انتظر...

وقف صامتاً متسمراً مكانه، وقد أضاء الانشراح قسمات وجهه، لم يدري ما يقول لها، فاقتربت منه قائلة بلهجة امرأة ذات كبرياء آيل للسقوط:

- انحنيت لالتقاط ما تبقى من حبنا، فتذكرت أن كل شيء يسقط مني لا أرفعه -فحين مات حبنا- لم يكن هناك أمل، لكن اليوم...

قاطعها معاتباً:

- شاركتِ في هلاكه، ومحوه من داخلنا..

- عزيزي، حين مات الحب داخلك يا من وهبت له حياتي، كان عليك الرحيل في صمت من دون أن تجرحني كل يوم...

تطلع إليها بصمت، وردد داخلها: «أحذرك أن تتركني وراءك كنعلك القديم، وتبحث عن اللذة في أحضان امرأة غيري! لأنك لو فعلت فلعنتي ستلاحقك مدى عمرك الباقي، ولن ترى السلام وستشقى وتحترق بلهيب ظل نظارتي..! ومع الأيام ستتلاشى مثل شمعةٍ أضيئت في عتمة الشتاء، لتتجمد بعدها بصعقة برق تضيء طريق التائهين العابرين للقاء أحبتهم وتطويقهم بين أحضانهم من البرد القارص! وأنت.. أنت حبيب قلبي ستبقى وحيداً بين أحضان الوحدة السحيقة، وأنا سأعانق أيام خلت من الحب، لأني أحببتك حباً يفوق الحب، وجعلني حبك أمةً لك! وبَصمْت حروف اسمك وملامحك بصمتٍ على رمش عيني، ولم أعد قادرة على محوك من ذاكرتي، فقد استوطنت داخلي كالفيروس، فمعك حبيبي عرفت الحب، ومعك فقط أدركت أن الحب يموت..! وحين يموت ويتلاشى في الهواء، يبقى رماده يدغدغنا من حين إلى آخر..»

قرأ كلماتها الصامتة في أحداقها، فحضنها قائلا:

- حين يموت الحب، علينا دفنه داخلنا، كي نحيا على ذكراه...

ابتسمت ابتسامة خفيفة وردت:

- أو نسقيه بالطيب كي يعود للحياة..

■ **فاطمة بلحاج**

ذبحوا ظلّنا في الغياب

سعيد موزون -المغرب-

1- بَلِّلِيني بالحب

من شرفتِكِ
بَلِّلِيني بالحب
حتى أرتشفَ دُ
مُ
و
عَ
كِ في منديلِ الوداع ..

فإنّ قلبي
لن يمَلَّ من الرّضاع ..

2- ذبحوا ظلّنا في الغياب

حملوا أحلامنا
على السحابْ
فَتّشنا عنّا
ذبحْنا السؤال عنّا
طار السحابْ ..
سرقوا ظلنا في الغياب
سرقوا ظلنا
وَ .. دَ .. ا..ع .. اً .. يا .. ظلنا!!

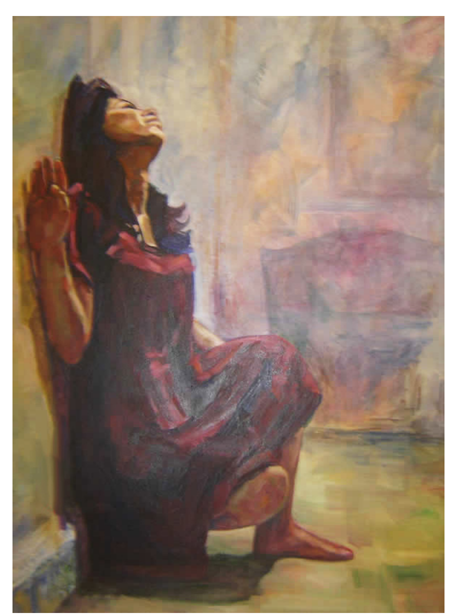
قصة قصيرة

الكلام الغير المباح...

دقت الجرس وتوارت إلى الوراء. منحنية الرأس، تائهة النظرات. تحمل بين يديها رضيعا كأنها تحمل حياتها. ابتسمت وطلبت منها الدخول. خطوات مترددة وواهنة. ولجت إلى الداخل ولسانها لم يكف عن الشكر. طلبت منها أن تنتظر بعض الوقت حتى أستعد وآخذها معي إلى الموعد المحدد.

«سعيدة» الإسم الذي سمعت صديقتها تناديها به في تلك الليلة الممطرة. كانت ليلة باردة تستوطن فيها الأمطار كل جزء من أجزاء المدينة. رياح قاسية ترسل أصواتا مرعبة تتسلل إلى البيوت النائمة. كانت «سعيدة» تحتمي بإحدى البنايات الشاهقة وتداري عن جسمها النحيل بمعطف انكمش وتوحد مع جسدها من شدة البرد. أوقفتني صديقتها وتوسلت إلي أن آخذها إلى بيتها المتواجد في أطراف المدينة. صعدت إلى السيارة في سكون رهيب، ترتعش وتئن كأنها عجوز على مشارف القبر. لم تكف عن التأوه والأنين. سألتها والخوف بدا يسري بين ضلوعي «ما بك؟» بعينين غائرتين وفم شاحب قالت «أظن أنه الوحم. لم أستطع تحمله.» المطر يهطل بغزارة شديدة ويحجب الرؤيا. لم أتكلم. ساد صمت القبور بيننا. قالت مندفعة: «كل الرجال بحال .. بحال.. واعدني بالزواج...» خانتها الدموع وتسللت من بين مقلتيها غزيرة كما الأمطار. سألتها بعدما ركنت السيارة جنب الطوار: «هل عائلتك على علم بما حدث لك؟» دست وجهها بين يديها وأطلقت العنان لزفرات متتالية منبعثة من جوف روحها الجريحة. كأنها كانت تتمنى أن يعود الزمن إلى الوراء وتعيد كل حساباتها. سؤال في غير محله أشعل نار جهنم بداخلها. لم أكن أقصد أن أزيد من متاعبها وآهاتها. كانت لحظة عصيبة علي، اختلط فيها الحابل بالنابل. انطلقت من جديد بعدما غابت تلك الأمطار الشديدة. أو أشفقت علي وتوارت وراء الغيوم السابحة في الفضاء حتى أجد سبيلا بين تلك السيول الجارفة. نزلت من السيارة في صمت مهيب. خنقت كل الآهات التي كانت تجثم على صدرها. نظرت إلي، شكرتني وانصرفت. اخترق فجأة صوتي الفضاء الصامت، ودفعت الكلام من بين شفتي دفعا وناديت عليها طالبة منها أن تتصل بي عند الحاجة.

كان لنا موعد مع إحدى الجمعيات التي تهتم بالنساء اللواتي هن في وضعية صعبة. استقبال ثم تعارف. لاحظت ارتباك «سعيدة» وترددها في الإجابة على بعض الأسئلة. تركتها وحيدة مع المسؤولة عن المركز حتى يتحرر لسانها أكثر. جالت عيناي يمينا ويسارا وارتاحت على رسومات جميلة معلقة على الحائط. فتح باب به أطفال تختلف أعمارهم. سألت بسذاجة عن من المسؤول؟ تاه سؤالي بين ضجيج وصراخ المستقبل. رائحة منعشة تنبعث من الداخل، حلم يرفرف في الفضاء ويستوطنني، أيادي تتشابك وتنطلق بين البراري دون أحكام قبلية، صور جميلة تتراقص أمامي بكل حب... استيقظت من سفري الغير المعلن على صوت «سعيدة». سألتها: «ماذا هناك؟» حملت رضيعها بين يديها وطبعت على خده قبلة قوية وهمست إليه «لن نفترق أبدا..أبدا..؟» غادرنا المؤسسة. حاولت أن تختلق الابتسامة. انسابت دمعة تلو الدمعة.. ثم تهاطلت كشلال الجبال الشامخة دون سابق إنذار. قالت بصوت واهن، آت من زمن بعيد: «وعدوني بالتفكير.. وأعطوني موعدا آخر.» كانت أنفاسها ترتفع وتنخفض بشكل مزعج كأنها في سجن وتبحث لها عن منفذ من بين الضلوع. كنت متيمة به..أشم رائحته في كل ما



تلمسه يداي.. طيفه لا يفارقني كحارس يحميني.. قال لي يوما من أيامنا الحلوة: «أنت قدري..» كان صوته يحدث زلزالا بداخلي ويجعلني ألامس نجوم السماء. ما أجمل الإحساس بيد تمسح عن روحك وخز الإبر. كانت حركاتي .. أنفاسي..... ترقص على مسمع صوت قدميه. في لحظة من لحظات الزمن الجميلة والغادرة، أشاح وجهه عني وتركني وحدي مع الكوابيس وأحلام اليقظة. لست أدري. طول الطريق وهي تتكلم كمن طعن من الخلف في غفلة منه. لم أرغب أن أوقف تدفق مشاعرها المجروحة عن البوح بالكلام الغير المباح.. نام رضيعها على صدرها المتهالك، دندنة بعد دندنة.. وهي تائهة بين صور الزمن الجميل الذي كانت متوجة فيه كملكة، وواقع يقلع الأشجار الباسقة من جذورها، ويهد الجبال ذات النفوس الأبية.. ويجعلها تسقط أرضا وتتهاوى.

لا أنسى يوم رن هاتفي في وقت ليلي متأخر، وكم أنزعج من أي اتصال ينبثق من بين ستائر الليل المخيفة. صوت واهن، متهالك، لا يقوى على الكلام الطويل. كانت هي، تتأسف على الإزعاج وتطلب بشكل خجول أن أساعدها. سألتها بشكل متردد: ماذا حصل لك؟ لا حياة، صمت طويل وأنفاس ترتفع وتنخفض كعداء يبغي الحصول على المرتبة الأولى. وأخيرا همست إلي: «لقد أنجبت..أنا تائهة.». أخذت أذرع الغرفة ذهابا وإيابا والهاتف بين يدي، قلت لها: «سعيدة، هل عائلتك على علم بذلك؟» قالت بنبرة حاسمة: «لقد خيروني بين الموت بينهم أو الدفن خارج أسوار المدينة.» تركت روحي تنوب عني في الكلام وذهبت صوب النافذة أستريح على نسمات الهواء الممزوجة ببرودة فصل الشتاء، حتى تتجدد خلايا بدني وأعود أرفرف في الفضاء بدون خواتم بريدية. قلت لها أنا أيضا بنبرة حاسمة: «سعيدة، أنا في انتظارك».

■ أمينة الشرادي

le parais

كعصفورة مزهوة صَعَدَتْ إلى الطابق العلوي لمقهى: le parais

بشعرها الغجري، وإِلتماع عينيها، جَلستْ بمحاذاته على كرسي أحمر اللون، طلبت عصير برتقال، ارتشفته على مهل، أخذت تقلب بين يديها «أصابع لولِيتّا» لواسيني الأعرج.

نَبَرَتْ:

- «ما أجمل الحياة حينما نجعلها كحروف نصوص مرتجلة».

تنهدَ كأنه يراها لأول مرة:

- «أعرف أنني مفرط في الغياب، ممعن في تلحين زفراتي على نغم جارح، قابع في غرفة «راسكولنيكوف» أمتهن الجنون.. متى نستعجل نهاية البعاد؟!»

قالت دون تردد:

- «أنظر بتمعن إلى ملف صوري الشخصية.. على شاشة الكمبيوتر.. هذا الذي يتوسط.. أتعرفه.. هاهاها.. إنه صديقك بالطبع، و.. وخطيبي أيضا».

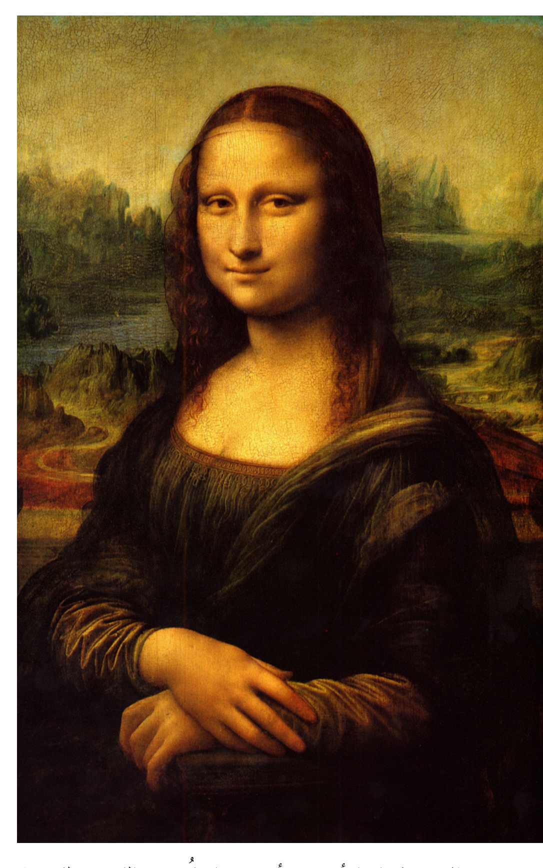
■ حميد الراتي

استِجْدَاءُ الفَنِّ.. أو الجَرْيُ وراءَ المُطْلَق

(مُهداة إلى: عبد الفتاح كيليطو)

بعدما قرأ عن حُبّ الشُّعراء والرسّامين والمغنّين للأميرات الجميلات المُتنعِّمات بظلال أشجار الياسمين في بساتين القصور الفاخرة، وتعلّقهم بآيات الحُبِّ والجمال والحقّ الكامنة في الطّبيعة والنّاس، وهوسهم بارتياد الماوراء ونُشدان النهايات...

قرأ كلّ ذلك وغيره الشّيء الكثير، ودغدغه أمل كبير في أن يصير مِثلهم، فقَام مدفوعا بأمله مدعوما بطموح لا يعرف الحدود، وأخذ لوحا كان من إرث جدّه الذي قيل إنّه كان يخُط عليه آي القرآن حتّى تعلق بحبال الذّاكرة، وتكون معهُ يوم البعث شفيعا من نار جهنم. بيد أنّ سِنيِّ الجدّ تمّت قبل أن يُتمّ حفظ الستين حزبا، وقد بلُغ الثّمانين ونيفا...



اقتنى قماشا أبيض أشبه ما يكُون بالكفن، لكن لا ليضَعَهُ على رأسه، كما كان يفعلُ النّاس عندهم -في المغرب الأقصى- احتفاءً بالموت، حسبما تقول الحكايات... فكر، وقَال لنفسه: -قبل أن يفتح القُماش- «لا غرو فأنا من أمة يَنشُدُ أبناؤها المُطلق في الموت، فيما أدركت أمم غيرنا أنّ المُطلق يقبعُ مُنذ البدء في قمقم هذا الذي يُسمُّونهُ فنّاً.. فأنا إذن أنشُد المُطلق على نحو ما فعل آبائي الأوّلون، لكن على غير هديهم..»

أعاره رسّامُ سوق نهايةَ الأسبوع – الذي كان من معارفهم- بعد لأي وطول إلحاح، بضع قارورات من صباغة زيتيةً، وحُزمة أوراق عليها منمنماتٌ، يبدو أنّها بُتِرَتْ بترا من مخطوطات عربية قديمة.. قال له الرّجل بهمس: (لقد أفتى الفُقهاء بحِرمتها فاشتراها جدّي من السّوق السّوداء، وإليها يرجع الفضل في لُقمة العيش التي تراها الآن..)

بعدما عاد إلى البيت - ممتطيا صهوة أمله- اختلطت عليه الألوان والصّور، ولاحت لذاكرتك المُتعبة فتوى التحريم، ولعنةُ الأجداد... فلم يجد أمامه من مخرج غير البحث عن «الموناليزا»، الأشهر بين اللّوحات التي خلّدتها ذاكرة الفنّ.. فكّر في مُتحف اللّوفر.. فانقطع للتوّ حبل تفكيره، بانقطاع السُّبُل إلى تحصيل هذه اللّوحة التي لا شَكَّ في أنّها تحمل في ذاكرتها تاريخ حضارة بكاملها... أراد محاكاة الموناليزا المصوّرة في إحدى المجلاّت.. «أن تُقلّد التّقليد، فهذه حتما بداية غير موفّقة...»(قال لنفسه)

حين أتى إلى نهاية عمله، خرجت سيّدة الجيوكاندا تواسيه وتدعوه إلى تكرار المُحاولة.. قالت له: إنّ ليوناردو ظلّ يُراوِدُني عن نفسي أزيد من أربع سنوات، فلا تيأس... قال: «معاذَ اللهِ...» هَمَّ بالمُعاودة تلو المُعاودة، ففشل. وقرّر بعد حين أن يُلمْلِمَ فشله بتغيير الوجهة هذه المرّة، لكن داخل دائرة الحُلم بمُعانقة المُطلق..

قرّر إذن أن يصير شاعرا.. فلقد سمعتهم يقولون: «من لم يكُن له محفوظ غزير من أشعار السّابقين، فاجتناب الشعر أولى به..» أو هكذا قالوا. عزمَ على حفظ ألف بيت مستعينا بلوح جدّه عسي أن يأخُذ بيده لأن يصير شاعرا، ولم يكد يكمل الألف حتّى أصابه اليأس والضجر.. فهِمَ أنهم بهذه الوصايا يضعون بينه وبين قلعتهم المُحصّنة سدّا منيعا.. يجعلون دونه والخوضَ في فنّهم خرط القتاد كما يقول المثل، بل ربّما فهِمَ -فيما بعد- أنّ الشعر قرين اليأس من العالم والناس.. فبعد العجز عن إتمام الألف سئمَ من القول والقائل، وأخذ يصنعُ من اللاّشيء أشياء ومن الكلمات جملا... «ها قد شيّدتُ خمسة أبيات وقصُرت بي آلتي عن السادس..» أخذت الأبياتُ الخمسة تتردّد على شفتيه دون أن يأذن لها. يعلَمُ أنّهُ لم ينبس ببنت شفة، كُان مُسخّرا من لدُن القدماء، استعاروا لسانهُ وشفتَيه وذاكرته لينبَعثُوا من أجداثهم ويُطلقوا صرختهم في الرّاهن، لم يكن هو المتكلم كانوا هُم...

ومهما يكُن فقد طربَ للصّوت المتردّد على لسانه بالأبيات الخمسة التّي كانت لغيره، فداهمَهُ خاطر يقول: أنت لن تكون إلاّ مُغنّيا ناجحا... وكانت رحلته مع الغناء كرحلته مع زميليه، فعاد إلى مبدإ أمره يُشارك الفنّانين – بتحفّظ كبير- مشاعرهم ويَطْرَبُ لما يصنعون ويُبدعون... فلا الفنّ انصاع له ولا المطلق أبدى له بعضا من سوءاته، كي يدخُله من باب آخر.

■ عادل بوحوت

قصص قصيرة

قد تمت بنجاح

حطت الطائرة فوق المدرج.. أفرغت ما في جوفها من مسافرين.. كان من بينهم رجل أشقربعينين زرقاوين، ناعم البشرة، يوزع الإبتسامات يمنة ويسرة بسخاء، يبدو كملاك أمطرته السماء، يحمل حقيبة يدوية وباقة ورد أهداها لامرأة مسنة صادفها عند خروجه من المطار، عربون محبة منه لشعبها، ثم انساب بين الشوارع والأزقة حتى بلغ مدرسة محفوفة بسور قصير متآكل، وقف، أخرج من حقيبته كرة جميلة ملونه، ألقى بها في ساحتها.. خرج الأطفال إلى الساحة أثناء فترة الاستراحة، ليجدوا أمامهم كرة تغازل أقدامهم الفتية، لم يروا مثلها حتى في الحلم، أخذوا يتقاذفونها في غمرة نشوة عارمة..في تلك اللحظة كان الرجل الملاك منزويا داخل مقهى قريب من هناك، يحتسي قهوة في صمت، سرعان ما كسرالصمت دوي انفجار قوي.. علت شفتيه ابتسامة منتصر.. أخرج من جيب سترته هاتفه المحمول.. اتصل قائلا بالانجليزية: قد تمت بنجاح.

فكرة

الكلاب تلهث وراءهم، تلاحقهم مقتفية أثرهم، بينما هم واقفون أمام مفترق الطرق حائرين، متسائلين، أي طريق يسلكون؟..

جاءت فكرة..

حسمت أمرهم..

سارت معهم..

سقطوا في كمين..

قتلوا كلهم..

إلا فكرة.

شفافية

خطب فيهم قائلا: من اليوم فصاعدا سأشتغل في الشفافية.

سألوه كيف؟

رد: سأبني مكتبا من زجاج.

رهان

ربح رهان الإنتخابات..

تأبط سيفا خشبيا..

خاض حربا ضروسا ضد الفساد..

عاد منها برتبة «دون كشوط».

■ فريد كومار

شعر

آخر الهكسوس القادمين من القرية

- 1 -

قبل أن يتكدّس الغيم فوق أحزاننا،
نجرّ الحدائق نحو زمام مرقّع
ونرخي جوعنا للرّغيف
كرّتيْن.
ملطّخة أمطارنا بالحبر
كمراسم الدّفن عند الزّرادشتيّين الأوَلْ
كنت أنْزلك عن ظهر موتيَ اليوْميّ
عندما آعتدلْتِ كالكمائن
في جسدي.
هكذا..
لم أشأ الرّحيل دون خريطة شهوةٍ
فلماذا تخنقين موائيَ بالصّقيع
وتشرّدين السّنبلة؟

- 2 -

أكلّما..
أحصيتِ جحيمي على فلذة كبدٍ
عذّبني الشاطئ المضفور من الحنّاء
وملئتْ عصافيري عن آخرها
بالجنون!
أنتِ فاتحة أولى
للتّشرّد في دمي.

- 3 -

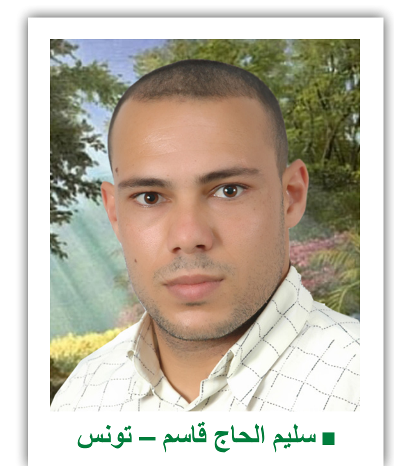
من يردّ عنا مفاتن هذا الحريق؟
نحن مكترثان هاهنا دون أشجارٍ
نرشّ فوق الظّهيرة فخّا
لِهذا التّوحّش الغريب
أحقّا
كان يمكن أن نمرّ على عضد هذا العطش
حين آنبثقْتِ كالماء من أوّل الشك
يا عاشقة؟

- 4 -

أحبّكِ...
لا شيء يصرخ في بهو الجسم
أفعى تلتفّ حول معاطفنا
وعمّا قليل
ستبيضّ خطواتكِ في العراء.
تلك المدينة ترزح تحت غيابكِ
فأين نفرّ
وليس هناك سوى آتّجاهٍ وحيد!

- 5 -

ضعي بحيْرة اللّيمون في شَعركِ



■ سليم الحاج قاسم – تونس

وأديري الجسر كي يمرّ الإوزّ إليها
ها قد أدرَكَنا البرتقالُ
ولم نفق من سكرتنا
بعد.
قبل رصيفين كنا بلا وردةٍ
نتفاوت في ذرّةٍ واحدة
كانت رضعتان من الموت تكفي
حتى يشقّ كلّ منّا حريقه
إلى الهذيان.
هذا الضباب يعبّأ ما يفصلنا
فتعالي جهة القلب
كي أبصِركِ
جيّدا...

- 6 -

هل تذكرين لون طفولتي
في ذاك الصباح؟
متجدّلا في خلايا العزلة وحدي
أتدفق قربكِ قبل ولادة هذي الفراشات
أشاغب متريْن من الأسئلة!
أتذكّر
كنّا نصلّي الخريف إلى لوزتيْن
عندما آندلع بلبل في ثغركِ
ونام.

- 7 -

كلّ ما حولنا
يهبط الآن في مدامع هذا الزرع
قد أنوّع أخطاءكِ في قلبيَ عنوة
فلا تتركي رماد الفجر يزحف نحو شارعنا
الأخير – أنا آخر الهكسوس القادمين من القرية
وفي آخر كلّ شيءٍ
أكونْ.

قصيدتان

من كل شئ إثنين

إليك من كل شيء إثنين
سأضعك بين خيارين
قطعة سرمد مني أو دم من قلبي
إذا رحلت رحلت وإذا اشتقت انتفضت
لك مني هديتين من ودي
وردة حمراء وكتب من فكري
سأوقد في كفك نورين
مصباح للظلام وآخر للشمس
أول للتاريخ وآخر مني إليك
سأقتلك مرتين حياتين في أرضي
يد قوية وملح من بحري
سأطرد منك اثنين:
جن الخرافة وإبليس الوقت
سأطهرك من عبث التاريخ ومن الزفت
سأمنع عنك يومين:
يوم للخضوع وآخر للذل
فهل تقبليني زوجين؟
أول للأرض وآخر للقلب؟
ولا قلب لمن لا أرض له
هل تقبليني رفيقين للعمر؟
أول للموت وآخر للحب؟

هديل

هديل، هديل.. هديل
في الدرب متسع للهديل
وعلى الضفة الأخرى
صوت الثعالب والعويل
... طائر الحبار مكسور الجناح
يمخر الصحراء في درب الشوك الطويل
والحمام يحط على البرج
ويزور كل المهاجر
يملئ كل هذا الخواء
ويخبرنا بضلال السبيل
هديل، هديل.. هديل
هديل فوق القباب الفضية
والوصول المستحيل
تمهل يا صاحبي
فصوت الصدى
وطنين الآذان
هديل
الروح جوفاء
وحياة بطعم الزنجبيل

■ فضيل رضوان

نفحاتٌ تناصية في سباعية السرغيني



■ عادل بوحوت

تطل علينا «فواكه فاس السبع»1 من شرفة الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، لتعلن عن تمرُّدها في وجه المتعارف عليه، شعريا وثقافيا. شعريا: لاندراجها ضمن خانة منجز شعري عربي، رفع شعار التحرر من قيود العِروض الخليلي، وهو تحرر محكوم بقيود نظّر لها الرعيل الأول لما سمي بمدرسة الشعر الحرّ، وفي مقدمته نازك الملائكة. إلا أن تحولات جذرية مست المشهد الشعري العربي، في العقود الأخيرة من ق 20، غيرت الكثير من ملامحه، وترتب عنها بروز ثلة من الشعراء، وجدت في التفعيلة نفسها قيدا ينبغي تكسيره والانعتاق من ربقته، سعيا إلى صناعة شعرية تتخذ من نفسها نموذجها، في نفي شبه تام لما يمكن عده نموذجا سابقا يتم النسج على منواله. وهو الجيل الذي وسم بمصطلح أثار من الجدل الشيء الكثير، هو مصطلح قصيدة النثر. ولا شك أن الشاعر المغربي **محمد السرغيني2** طبع قصيدة النثر هذه بطابع خاص، يبيح لنا في غير ما تردد وضعه في قائمة رعاة هذا المولود الجديد.

وثقافيا: لتحول القصيدة بين يدي الشاعر من فعل كتابة إلى فعل انكتاب، من خلال الفيض الروحي، والوجداني، والثقافي، الذي تعلن عنه مقاطعها. فيض يميط اللثام عن الأشياء، وهي تضطلع بفعل كتابة الشعر، وكتابة نفسها، من خلال رؤيا الشاعر، التي تدمج الماضي في الحاضر، فلا تغدو للحاضر أية إمكانية للحضور، إلا من خلال الماضي البعيد، الذي تحكي سمفونيته فواكه/أزقة المدينة العتيقة، وهي تدخل مع الشاعر في حوارية يمتزج فيها الغزل والرثاء والحكي، ويتناغم فيها التاريخ والخيال والأسطورة.

هكذا تغدو الكتابة في هذا المستوى صرخة مدوية - بصيغة المتعدّد- تعلن عن انفلات خيط الانتظام، الذي عودتنا عليه أنماط القول، التي كان من الممكن اعتبارها ثقافية.

إن التمرد على الثقافي هنا، ليس إلا ثورة على نظام الأقانيم، الذي لطالما عمل - في نظر الشاعر المعاصر- على تقييد فعل الإبداع، وخنق صوت الحرية، الذي ما فتئ يمثل جوهر الشعر، وحبره الذي يكتب به، في وجدان الإنسانية وضميرها.

وقصيدة فواكه فاس السبع، بهذه المعاني، منجز شعري يتأبى عن التحديد، أو قُل: يتمنع عن التنعم بفيء اسم من الأسماء يظلله، ويحجبُ عنه أشعة اللاتحديد الحارقة. منجز شعري يسمعك، من تآلف مكوناته، ترنيمة حزينة، تحكي ملابسات إحدى رحلات الشاعر في غياهب الزمان والمكان، مزودا بذاكرة تعمل على التلاعب بأدق التفاصيل، سعيا إلى تحقيق فعل إعادة البعث. إعادة بعث الأشياء لا كما كانت، ولكن كما كان ينبغي لها أن تكون، وكما يراد لها أن تصير. ولا يفلح الشاعر هنا في إخفاء عشقه الدفين لأزقة فاس، التي يبدو أنها تجاوزت هي الأخرى ضيقها المشاع - في شبه تواطؤ تفاعلي- لتقاسم الشاعر، برحابة صدر، فيضا وجدانيا متضاربا على خليج الماضي، ضاق به صدره وعجز عن احتوائه في حضورها المتناقض، وتقدم نفسها- بعد أن اتخذت أسماء في عالم الفاكهة- موصوفة بعدد أسطوري، ما انفك يلقي بروحانيته وسحره على رؤية الإنسان للعالم وللوجود من حوله.

تبدو فاس، في المشهد الشعري الذي يتصدره العنوان، شجرة أسطورية ضمت في أحضانها/ أغصانها الضاربة في جذور الزمان والمكان، سبعة من ألذ صنوف الفاكهة، لتحيل إلى علاقة الاشتهاء/الحب، التي تحكم علاقة الشاعر بالشجرة/المدينة، وهي علاقة يمكن قراءتها -إذا ما جردنا العنصر الأول من العنوان من صيغة الجمع- باعتبارها منطوية على الرغبة في القطف وارتكاب الخطيئة، ترسيخا للانتماء وتمجيدا لفعل الهبوط والنزول إلى أزقة فاس، التي تمكث بانحناءاتها الأزلية في سفحها القديم.

وفي هذه المقاطع (الأزقة) السبعة، التي يصر الشاعر نفسه على وسمها بالمرثيات، تنبعث من رمادها- على مرأى من القارئ الملح - مثل طائر الفنيق، تلك الأصنام التي أعلن الشاعر المعاصر عن أفولها، بل وتخرج إلى الضوء، لتعلن عن عودة مقنعة للموروث الشعري المتمثل أساسا في الوقوف على الطلل، فالشاعر يرثي واقفا أزقة- أجسادا، لم يتبق لها إلا أن تتخلى عن ذرعها الأول (زقاق، درب، باب)، وتستجدي في المقابل بذرعها الثاني (الرمان، مشماشة، الخوخة...) الذي أبقى على جماله وسحره بقاء الفاكهة- التي جعلت عنوانا له - رمزا من رموز الخصب والاشتهاء والتلذذ...

من هنا يبدو الوقوف على الطلل- حسبما علمنا **النموذج الأصلي للشاعر*** باصطلاح جابر عصفور- طقسا من طقوس الإكبار للمكان من جهة، في مقابل الحسرة على عوادي الزمان من جهة ثانية. فحب المكان راسخ، لارتباطه بالمنبت الأول، والنشأة، والذكرى الجميلة، والسخط على الزمان ثابت، لاتصاله بعنصر التبدل إلى ما هو أسوأ.

إنّ التناص، باعتباره شكلا من أشكال تعددية الأصوات داخل النص الواحد، يحضر بقوة في معظم مقاطع القصيدة؛ وهو حضور من شأنه أن يسبغ على النص – أيّ نص - سحرا لا يكاد يقاوم، خصوصا إذا ما وضعنا في الاعتبار تنوع مشارب هذه الأصوات، بين القرآن، والأسطورة، والتاريخ، والفلسفة، والشعر، والمثل... ينضاف إلى هذا الحضور المتميز للإشارات التناصية، قدرة فائقة على الجمع بين المتباعدات، في سياق تجربة تخييلية لا تكتفي بعملية الجمع، بل تتعداها إلى إلباس العناصر – بعض امتصاصها – لباسا حربائيا، يتلون بلون التجربة القرائية، التي تعلن هي الأخرى عن نفسها، باعتبارها نصا/صوتا آخر يحضر ليغيب، ويغيب ليقدم نفسه طرفا زئبقيا، في عملية التحاور والتفاعل مع النصوص/ الأصوات المنبعثة من المقروء.

تبدو المقابلة بين: فوقية الموقع، الذي اختارت رمانة فاس نشر عروشها فوقه **(وهو السور)**، وبين نكران الذات الذي تعلن عنه، في ردها التحية -والتحية هنا رشق بالحجارة- بأحسن منها **(وهو تناص اقتباسي3)**، أقرب إلى المقابلة -التي سبق إليها الشاعر القديم- بين: ترفع النخيل (ودعوة الإنسان إلى اعتناقه تشبها)، وبين إكرامه لصاحب التحية (الراشق بالحجر)، في قوله:

كُن كالنَّخيل عن الأحقاد مُرتَفِعًا
تُرمى بالحجر فتَرمي بأطيب الثمر4

ويتصل فعل الرمي بالحجارة هنا، اتصالا وثيقا بنتيجته، وهي السقوط على الأرض، إذ إن هذه الثمرة/المدينة المحببة إلى النفس سقطت، غير أن السقوط أبقى على اللب سليما، بعدما شوه القشر. غير أن ما يهم الشاعر هو عناصر اللب، التي بقيت في تلاحمها، وكثرة عددها شاهدة على تعدد أسامي من وقعوا في هوى هذه المدينة.

يحضر النخيل في المقطع الثاني تصريحا، ليغيب عن الأنظار، بعد صدور الأمر بالاجتثاث، وهو الأمر الصادر عن هيأة اتخذت صفات فاكهة الزبيب، الذي يتصدر المجالس بمذاقه الحلو، وانكماشته المغرية، وهو لم يبلغ بعد سن الرشد... وهنا يظهر في الخلفية المثل

العربي: **«تزبب قبل أن يتحصرم»**؛ محملا بمختلف الدلالات التي تحيل في النهاية إلى السرعة في اتخاذ القرار، وإلى الفجاجة، وإلى كل ما من شأنه أن يكون سببا في إثارة الفتنة، وهي فتنة اختار لها الشاعر مكانا تاريخيا، هو مدينة **أفسوس5**.

وبصيغة المفرد هذه المرة، يوقظ الشاعر واحدة من بنات المشمش من سباتها العميق، بعد أن نضجت واستوت على سوقها، لتدرك –وهي على مشارف النهايات- أن الاكتمال مرادف للفناء، وأن النهاية ليست سوى عود على بدء...وبهذه المعاني، التي لا تكاد تخلو من عمق فلسفي في رؤية الوجود وتمثله، تتكشف أمامنا الخلفية الفلسفية والفكرية التي ينطلق منها الشاعر، في مناولته للفعل الإبداعي. وهو يعود ليؤكد مرة أخرى أن الذي يعنيه هو اللب، والجوهر، وكل ما هو ثابت وراسخ وعريق ... أما القشر، والنواة، ومخلفات الريق... فلا حاجة له بها، لأنه لا يكترث لما يمكن أن يغير وجه هذه المدينة، مادام الجوهر ثابتا لا تنال منه تقلبات الدهر.

ويبحث الشاعر في المقطع الرابع – وفي زحمة من الحصار المضروب عليه من قبل توتة ضاق بها الدرب، وأخذت ترشقه (الشاعر) بحصى الترمس - عن إمكانية لإثبات الوجود، من خلال تسويغ الملكية، موظفا لهذا الغرض أسلوب النداء الموجه –على غير العادة- إلى لام الملكية، معززة بياء النسبة: **(يا لي!)**، وتاركا المجال واسعا لافتراض هذا المنادى، الذي تربطه به علاقة تملك وحيازة. وهنا يمكن أن تطفو على السطح **«فاس»** باعتبارها تيمة بؤرية، تتعدد تمظهراتها في مختلف أركان النص وزواياه، طولا وعرضا.

يواصل الشاعر في باقي مقاطع القصيدة خوض مغامراته اللغوية والتخييلية، التي لا تنفك تتخذ من إحدى فواكه فاس المتبقية عنصر إثارة، واستفزاز، واستحضار لشعوب غيبها التاريخ **(الهكسوس6)**، وتاريخ تلاعبت باتساقه تناقضات الحاضر... ويستفحل أمر الغور، بعد أن استفحل أمر السطح، لكون الدود الذي في الدود عضويا، ولتحول الزيتونة (رمز السلام المعهود) إلى ضحية من ضحايا حرب ضروس أعلنها -بفأسه غير الموهوب- حطاب مجهول الاسم...

هكذا يعلن الشاعر –وقد اختار الخروج متسللا من أزقة فاس ودروبها وأبوابها ممتطيا ظهر أفعى...!!- عن نهاية رحلته المكوكية، التي قادته إلى الكشف عن أسرار التكون، وتفاصيل ما قبل البداية، وطقوس النشأة والتحول والفناء في سجل هذه المدينة، التي أبت إلا أن تتلبس بالرمز، إخفاء لسرها وسحرها، الذي اختزنته فاكهتها بين القشر واللب، وأخذت تمرر تعاليمها –عبر جذور البرقوق هذه المرة– إلى الماء والطين، معلنة عن حلول صيفها، مهدى إلى الجرادة بعدما نفخت فيه **عشتار** من روحها...7

ملحق

فواكه فاس السبع

زقاق الرمان

عرشت فوق سور الزقاق المشاغب، طعم التقمص فيها ورائحة الزغب المتمرد والأرجوان، ترد بأحسن منها التحية إن رشقتها الحجارة أو فاجأتني على حافة القشر واللبّ أحصي أسامي من وقعوا في حبائلها.

رحبة الزبيب

تشكو من عسر الطلق ومن بيوض النخل، وأشكو من عنب مزّ لم يبلغ سن الرشد. وفي جلسة أنس ضمت قرائين صغارا، أوكلت التجفيف إلى جمر الميلاد المفتوح، وكلّفت العراف الإغريقي بإيقاد الفتنة في أفسوس.

درب مشماشة

فاجأها أن اسمها المائي مبتور الذراعين، وأن أرذل العمر وعنفوانه علامة على دخول الشئ في الشئ - وأن العيب في الشم الثنائي. لذا أيقظتها من عشبها بقدر ما وسعني تجاوز النواة واللزج من مخلفات ريقها.

درب التوتة

حاصرتني –ومعي برعمها الأخضر– من كل الزوايا، ورمتني بحصى الترمس جبرا، واختيار ببذور الملح. يا لي! إن تعرّت وأنا ملء الجهات الست معنى لبست جثتة ست جهات، وعرت لعراء الوقات السبع. يا لي!

باب الخوخة

بنى شخص من الهكسوس قصراً في مكان ما من التاريخ. أوصاني ببث العطر مزكوما، لأن الشمّ معصوم من الأخطاء، والدود الذي في الدود عضوي. تخلّى القصر عن تقليده الألفي واستغنى عن الأبواب بالحجاب.

باب الزيتونة

من هذه الأشجار واحدة تقول بزيتها لي: أن تريث حين تشعر بانحسار الضوء عن زيت الفتيل، ففي ثراها ينحت الحطاب قصته مع النار التي علقت بفأس غير موهوب يوقع باسمه الشخصي فوق لحائها المعطوب.

أجزام برقوقة

باحثاً عن مساحة هجرتها دودة ضخمة تجاوزها الركب، رأيت الجذور تنقل بعضاً من تعاليمها إلى الماء والطين، لذا أسلمت إلى الريح ساقيها وأهدت إلى الجرادة صيفاً مجهرياً، وروح عشتار فيه.

الهوامش:

-1 ضمن ديوان: «من فعل هذا بجماجمكم» -الصادر عن منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية/ظهر المهراز- فاس - 1994.

-2 شاعر مغربي معاصر من مواليد مدينة فاس سنة 1930، يعد الشعراء المغاربة الرواد الذين انفتحوا على تجربة الشعر الحر، من إصداراته الشعرية: -ويكون إحراق أسمائه الآتية - الدار البيضاء، عيون1987 –بحار جبل قاف- الدار البيضاء، إفريقيا الشرق 1991... ورواية بعنوان: وجدتك في هذا الأرخبيل، إلى جانب إسهاماته في مجالي النقد والترجمة.

* هذا هو عنوان المحور الأوّل من كتيب «غواية التراث» للناقد المصري جابر عصفور (نشر ضمن سلسلة كتاب العربي، العدد: 62/2005)، ويقصد عصفور بالنموذج الأصلي للشاعر، ذلك النموذج «الأقدم الذي بدأ به الوعي بالشّعر والشاعر عند العرب، وظلّ يعود إليه كلّ تفكير في الشعر والشاعر في متواليات تعدّد الآراء، وتغيّر الاتّجاهات، واختلاف العصور... هو نموذج الشّاعر العارف بكلّ شيء، القادر على كلّ شيء» (ص:14).

-3 مع قوله تعالى: **«وإذا حُيِّيتُم بتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَن مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا إنَّ اللهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيبًا»** (النساء 86)

-4 ينسب هذا البيت إلى الشاعر العباسي علي بن الجهم، وهو أبو الحسن علي بن الجهم بن بدر القرشي السامي، يقول عنه الخطيب صاحب تاريخ بغداد: «له ديوان مشهور، وكان جيد الشعر عالما بفنونه، وله اختصاص بجعفر المتوكل، وكان متديناً فاضلاً». كان معاصراً لأبي تمام.

-5 من أعظم المّدن الاغريقية القديمة في الأناضول، وتقع في منطقة ليديا (Lydia) -منطقة تاريخية في غرب الاناضول- عند نهر كيستر (Cayster River) الذي يصب في بحر ايجة (في تركيا الحالية). كانت ثروتها يضرب بها المثل. بعدما ضمها الفرس إلى إمبراطوريتهم زادت أهميتها واتسع نطاق تجارتها. استمر ازدهارها فى العصر الهيلينتسى، ولما خضعت لروما سنة 133 قبل الميلاد كانت فى صدارة مدن ولاية آسيا. كان معبد ارتيمس (معبد ديانا) من أهم معالمها وكان عجيبة من عجائب الدنيا السبع. فى العصر المسيحى غدت أفسس مركزا من المراكز المسيحية المهمة وزارها القديس بولس. استولى عليها السلاجقه (1100-1071) وغزاها الأتراك العثمانيون سنة 1304. (عن موقع ويكيبيديا).

-6 في المصرية القديمة: هكا سوس «الملوك الرعاة»، شعب سامي بدوي غزا أرض شمال مصر،في القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وحكمها لأكثر من 250 سنَة. (عن موقع ويكيبيديا).

-7 عشتار، أو أشتار، أو إشتار، أو عشروت، أو عشتروت، هي إلهة الحب والإنجاب والحرب عند البابليين والكنعانيين ومنهم الفينيقيين. ترمز بشكل عام إلى الإلهة الأم الأولى منجبة الحياة، وكان أحد رموزها الأسد. ومعبدها الرئيسي كان في نينوى قرب مدينة الموصل. وكان السومريون يطلقون عليها عناة والعرب يسمونها عثتر والإغريق يسمونها أفروديت. ظهرت أول مرة في بلاد سومر في جنوب بلاد الرافدين، قبل أكثر من ستة آلاف عام، إما بشخصها المرسوم على الأختام الأسطوانية وبعض المنحوتات، وإما بالرمز الذي يدلّ عليها في الخطّ المسماريّ وهو النجمة الخماسية التي تشير إلى كوكب الزهرة، ألمع الكواكب. وقد سمّاها السومريون إنانا.


■ عبد الكريم واكريم

الأدب المغربي والسينما المغربية والتباس العلاقة، رواية «طفل الرمال»[1] وفيلم «براق» نموذجا

قاربت السينما المغربية الأدب المغربي والعالمي واقتبست منهما بعض الروايات والقصص ومن بين هذه الأعمال السينمائية، أفلام «عرس الدم» (1977) لسهيل بن بركة عن مسرحية للوركا، و«حلاق درب الفقراء» (1982) لمحمد الركاب عن مسرحية بنفس الإسم ليوسف فاضل، و«صلاة الغائب» (1991) لحميد بناني عن رواية للطاهر بن جلون بنفس الإسم، و«جارات أبي موسى» عن رواية بنفس الإسم لأحمد التوفيق، و«خوانيتا بنت طنجة» (2005) لفريدة بليزيد عن رواية للكاتب الإسباني أنخيل فاسكيس، و«الرجل الذي باع العالم» (2009) لسهيل وعماد نوري عن قصة «قلب ضعيف» لدوستويفسكي، و«درب مولاي الشريف، الغرفة السوداء» (2003) لحسن بن جلون عن رواية «الغرفة السوداء» لجواد مديدش، و«خيل الله»(2012) لنبيل عيوش عن رواية «نجوم سيدي مومن» لماحي بنبين...

الملاحظتان اللتان تفرضان نفسهما هنا: هي أن تعامل السينما المغربية مع الأدب المغربي كانت محتشمة وأن أغلب الإقتباسات كانت لأعمال أدبية عالمية. وثانيهما والتي سنتناولها بالتحليل في هذا المقال، أن هناك تشابها بين بعض الأفلام المغربية الحديثة وبعض الأعمال الأدبية المغربية دون أن نجد إشارة في «جنيريكها» كونها مأخوذة من هذه الأعمال، وذلك من خلال قراءة مقارنة بين فيلم «براق» لمحمد مفتكر ورواية «طفل الرمال» للطاهر بن جلون.

إذ قد يكون محمد مفتكر إستوحى أهم خطوط شخصيته الرئيسية النفسية والدرامية في فيلمه «براق» (2010) من الشخصية الرئيسة لرواية «طفل الرمال» للطاهر بن جلون، نظرا لتواجد عدة ملامح مشتركة بين الشخصيتين وتعدد أوجه الشبه بينهما بل إننا نجد أحداثا بعينها موجودة في الرواية وتتكرر في الفيلم كإصرار الأب على تربية ابنته كطفل



غلاف رواية «طفل الرمال» للطاهر بن جلون

ذكر واعتبارها كذلك بعد أن رزق ببنات قبلها، ثم بعد بلوغها سن المراهقة وبروز ثدييها الصغيرين تحاول أمها ربطهما حتى لا يظهرا للعيان... إضافة إلى أفكار موجودة بالرواية تمت صياغتها في الفيلم بشكل مختلف، يتماشى مع الخطاب الفيلمي الذي يرتكز على الصورة أكثر من تداعي الأفكار الذي إلتجأ إليه الطاهر بن جلون في روايته، وذلك لتناول فكرة الفصام أو ازدواجية شخصية البطلة، ففي حين إلتجأ بن جلون إلى الحوار الداخلي وتداعي الأفكار والرسائل، تناول مفتكر نفس الفكرة بخلقه لفضاء غرائبي غير موجود بالرواية عبارة عن مستشفى للأمراض النفسية والعقلية، «إكتشفت» فيه البطلة نفسها كشخصية أخرى (طبيبة نفسية) مقابل شخصيتها الأساسية المريضة، بحيث تتحاور الشخصيتان وتتصارعان وتتناوبان في الظهور والإختفاء...

وهذه بعض مقاطع من رواية «طفل الرمال» موجودة كما هي في فيلم «براق»، وكأننا بمقاطع من سيناريو الفيلم:

- «كان يحمل بين كتفيه وعلى وجهه كل فحولة العالم وقد أحس بنفسه وهو الكهل الخمسيني خفيفا مثل أحد الشبان. نسي -أو ربما تظاهر بذلك- بأنه رتب كل شيء. لقد رأى أنثى ما في ذلك شك، لكنه إعتقد جازما بأنها ولد»

- «كانت قلقة على صدري الذي كانت تضمده بكتان أبيض، فكانت تشد لفائف الثوب الرقيق بقوة توشك على خنقي. كان لا بد من منع النهدين من الظهور»(ص24).

- وأيضا «كانت لفافة الثوب التي تربط صدري تضغط علي باستمرار» (الصفحة25).

- وفيما يخص علاقة الأب وابنته:

«هل هو صوتي أم صوت الأب الذي قد

يكون نفخه في(...) تارة اتبناه، وأرفضه تارة أخرى، أعرف أنه قناعي الأكثر شفافية واكتمالا» (ص29).

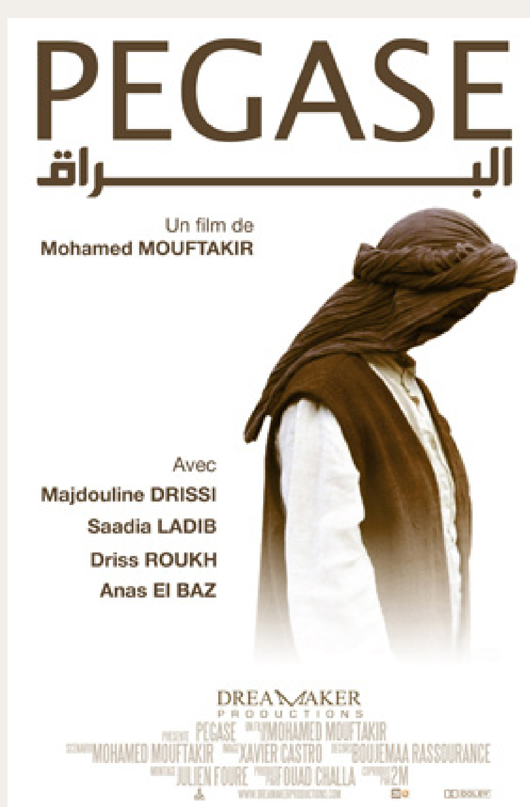
- الخيل والجنس:

وبخصوص الخيل الحاضرة بقوة في الفيلم وإيحاءاتها الرمزية والجنسية بالخصوص نقرأ في الصفحة 38 من الرواية: «أمكث بين يدي جسدي المتألمتين، وأنزل إلى ماهو أعمق كما لو كنت أبغي الفرار. أنزلق في أحد الأخاديد وأحب رائحة هذا الوادي. أهب مذعورا على صهيل الفرس التي أرسلها الغائب، فرس بيضاء وأنا أخفي عيني، ينفتح جسدي تدريجيا على شهوتي. أمسك بيده، فيقاوم. تركض الفرس. أنام تحضنني ذراعاي».. ولا يخفى هنا ربط الفرس بلحظة الشهوة واللذة الجنسية القصوى في هذا المقطع من رواية «طفل الرمال» والذي نجد مقابلا له في فيلم «براق» خصوصا في المشهد التي تظل الطفلة/ المراهقة مبهورة أمام عضو الفرس المنتصب قبل أن ينبهها أبوها، وكأنها ترى فيه إضافة إلى شهوة الأنثى المكبوتة فيها حيال الذكر ذلك الشيء الذي ينقصها لكي تصبح ذكرا حقيقيا وليس كما يريدها أبوها كذكر «مزور».

- أسطورة «سدي مول العود» أو الزعيم القاسي القلب:

إضافة إلى التوظيف الجيد لخرافة أو أسطورة «سيدي مول العود (الفرس)»، إذ نقرأ في الصفحة 54 وفي بداية الفصل المعنون ب«تمرد في منتهى التصميم» حكاية فارس وزعيم عاش أواخر القرن الماضي (يعني القرن 19)، هي أشبه ماتكون بأسطورة أو خرافة «سيدي مول العود» في فيلم «براق» التي يقول عنها مخرج الفيلم محمد مفتكر «هناك شخصية بهذا الإسم في التراث البربري لكن قصتها ليست بالشكل الذي حكيته في الفيلم، كان ربما قائدا عُرف بشجاعته، وكان يتقلد دائما حصانه، وكاد أن يصير مقدسا بعد أن وجد مجموعة من القبائل حوله...»2. وفي الرواية نقرأ في الصفحة 54: «كان زعيما قاسي القلب... سارت بأخباره الركبان. كان يقود رجاله دون أن يصيح أو يتحرك(...) باختصار كان رجلا نموذجيا ذا شجاعة أسطورية...».. وبعد موته شيدوا له ضريحا في مكان موته لكنهم سيكتشفون أنه كان امرأة في ثياب رجل فيدفن في ضريح ويصبح مزارا لولي أو لولية «إنه مزار التيه، المزار الذي يوقره الآبقون، أولائك الذين يهجرون منازلهم مختمرين بالشك، ملتمسين وجه الحقيقة الباطني...».

أما بخصوص إغتصاب الأب لابنته في الفيلم والذي قد يظل ربما اغتصابا رمزيا كونه فرض عليها تقمص شخصية ذكورية رغما عنها، رغم أننا نرى ما يوحي بهذا الإغتصاب في الفيلم. أما في الرواية فنقرأ بهذا الخصوص على لسان الشخصية الرئيسية: «...وقد جريت بعجيزتي الدامية، جريت وأنا أنتحب إلى غابة بمخرج المدينة، كنت صغيرا، وكنت أحس بأن عضو أبي الهائل يلاحقني، وقد أدركني



ملصق فيلم «براق» لمحمد مفتكر

وأعادني إلى الدار».. طبعا كما في الفيلم في الرواية أيضا قد يكون الإغتصاب فعليا أو رمزيا، لكنه «اغتصاب» على كل حال لحياة كاملة.

- إزدواجة الشخصية أو الإنفصام في «طفل الرمال» و«براق»:

في الفيلم لا نكتشف هذه الإزدراجية أو هذا الإنفصام إلا في آخر الفيلم رغم أن كل معطياتها تظل مبثوثة طيلة لحظات الفيلم بين ثناياه و مشاهده، تضطرنا لإعادة مشاهدته حتى نربط بينها وبين النهاية الصادمة والموغلة في اللامعقول أو التي تبدو كذلك لأول وهلة، هذه النهاية التي تجعلنا نعيد اقتفاء أثر الطبيبة إنطلاقا من البداية علنا نكتشف أثرا لما فاجأنا به المخرج في النهاية من أنها ليست سوى الفتاة/ الفتى نفسها.

- أما في «طفل الرمال» فنجد نفس الفكرة مبثوثة في ثنايا الرواية، ومن بين المقاطع التي تشير إليها نقرأ عن الفتاة التي أصبحت رجلا ناضجا حائرا في نفسه وجنسه في الصفحة 39: «أيكون قد عمد في ازوائه إلى مكاتبة نفسه...»، ثم وفي نفس الصفحة «أنا نفسي لست من أكون أنا هذه الشخصية وربما الشخصية الأخرى...»، وفي الصفحة 38 «أعرف هذا لأن حياتي في جهَتَي المرآة معا».. وفي الصفحة 30 نقرأ «أنا المهندس والبناية، الشجرة والنسغ، نفسي وشخص آخر، نفسي وامرأة أخرى».

وحول الرسائل التي تأتيه/تأتيها، وأن البطل / البطلة قد يكون كَاتِبَ نفسه، نقرأ في نجوى وتداعيات أفكار الشخصية الرئيسية في الصفحة 39: «هل هي من مراسل أم مراسلة مجهولة؟ أم أنها متخيلة؟ أيكون قد عمد في انزوائه إلى مكاتبة نفسه؟...». وفي رده / ردها على الرسالة الأولى الضائعة نقرأ في نفس الصفحة: «هكذا ستكون الحياة هي عقابي! لم تدهشني رسالتك. خمنت كيف تمكنت من الحصول على تفاصيل حياتي الحميمة الخاصة. أنت تتعلق بالغياب، أو بغلطة، أنا نفسي لست من أكون، أنا هذه الشخصية وربما الشخصية الأخرى! إلا أن الطريقة التي تتسلل بها إلى هذه الأسئلة والتهور الذي تتدخل به في حلمي يجعلان منك شريكا في كل ما يمكن أن أرتكبه وأسببه من بلايا». ومن خلال هذه الرسائل يتبين لنا أنها رغم بعض الغموض الجميل الذي يعتري أسطُرها والذي مبعثه كونها «متبادلة» بين شخصين لا يلتقيان كما نقرأ في مقطع من إحدى تلك الرسائل «ربما أنني لا أملك الوقت لزيارتك مباشرة...»، فإنها تزيد من تعميق الإحساس لدى القارئ بذلك الإنفصام أو تلك الإزدواجية في سلوك الشخصية الرئيسية. على العموم رغم أن الفيلم والرواية بينهما نقط التقاء لكن بينهما أيضا نقط اختلاف أيضا، ربما أن الفكرة الرئيسية موجودة في الفيلم كما في الرواية، لكن الأفكار المتفرعة عنها وطريقة وشكل تناولها في كلا العملين السينمائي والأدبي تظل مختلفة...

هوامش:

1- كل المقاطع مأخوذة من النسخة العربية لرواية «طفل الرمال» للطاهر بن جلون (الطبعة الثالثة2001) الصادرة عن «دار توبقال للنشر».

2- من حوار لمحمد مفتكر مع «طنجة الأدبية» (العدد 28)



1




2

3



4

1- نيران شقيقة ... رواية جديدة لحسن الرموتي

نزلت إلى السوق الثقافية المغربية رواية جديدة للقاص والروائي حسن الرموتي موسومة ب(نيران شقيقة) صادرة عن دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر، وهي روايته الأولى بعد مجموعته القصصية (مملكة القطار) الصادرة سنة 2011. وتحكي الرواية الجديدة قصة عباس الجندي البسيط، الذي سيكتشف أنه استدرج إلى حرب كانت في حقيقتها خدعة يجهل كل من خاضها أهدافها، أو العدو المحارب، ليقرر بعدها الهرب إلى غابة مجاورة، وهناك تبدأ أحداث جديدة، يسردها الرموتي بلغة سردية جميلة، ومما جاء في الفصل الافتتاحي للرواية:

«ما معنى أن تكتب عن الذين تعرفهم، وحتى عن الذين لا تعرفهم... إذ يتخيل إليك أنك رأيتهم أو جالستهم في مكان ما لم تعد تذكره، هكذا تختلط لك أحيانا الحقائق بالأوهام... لكن شيء واحد أنت على يقين منه، أنك واحد منهم، وهم جزء منك... يغيبون عنك ويحضرون... عباس وحده ظل ملازما لك مثل ظلك... مرة واحدة حين افتقدته وجدته واقفا قرب البحر، قال:

_ يا صاح، الخيانة لا تؤلمني.. ببساطة لأنها طبع بشري... تماما كما الوفاء...

نظر من جديد للموج وهو يتكسر رتيبا و دون أن يلتفت إليك أضاف:

_ الجنود والفقراء هم وقود أي حرب...»

وصُدِّرَت الرواية بتقديم للكاتب والناقد عبدالرزاق المصباحي مما جاء فيه: «ولعل حسن الرموتي وهو يختار الغابة ملاذا لعباس، يومئ إلى غابة إيكو بنزهاته الست، وهي غابة السرد، بعوالمها الغامضة حيث تتشابك الأحداث ويتداخل التخييلي بالواقعي، وحيث تتناسل الأسئلة القلقة، وتتداعى التأويلات ابتداء من شخوص الرواية حول مصير عباس، وقاتل صديقه عبدالله، ووجهة السي المختار وزوجته للاهنية، والحمال بوشتى، ومستقبل الطفل عبدالصادق الوحيد الذي رأى عباسا بعد اختفائه... إلى القارئ الذي سيتشرب كثيرا من لذاذة الرواية، ويعيش قلقها، وتحولات ذواتها وهي تدخل في بنيات سجالية مسترسلة: درامية تارة، وساخرة أحيانا، وملغزة بقدر يحقق توحدا رائقا بين الذات القارئة وموضوع الرواية بالمعنى الظاهراتي للتوحد، وهو توحد تتغير درجاته وتتعدد «وحده عباس سيظل راسخا حاضرا... صامدا ثابتا مثل شجر السرو، لأن الخيانة لا تؤلمه.. ببساطة لأنها طبع بشري... تماما كما الوفاء.»

وقد صدر للرموتي أيضا كتابان بالاشتراك هما: مجموعة قصصية قصيرة جدا معنونة بفاتني أن أكون مصريا سنة 2011 أشرف عليها القاص خالد مزياني، وكتاب الخواطر والرسائل الأدبية (شرفات) 2012، الصادر عن جامعة المبدعين المغاربة.

عبد الرزاق المصباحي

2- صدور كتاب «الصورة بصيغة التعدد عند رولان بارث، الجزء الثاني» للباحث والناقد بوشتى فرق زايد

بعد الجزء الأول الذي خصصه لمفهوم الصورة عند رولان بارث، يأتي الجزء الثاني الذي حاول فيه الباحث والناقد السينمائي بوشتى فرق زايد أن يقارب علاقة الصورة بثلاثة مجالات وهي الإستتيقا والأسطورة والفلسفة، وذلك من خلال أعمال المفكر الفرنسي رولان بارث.

في القسم الأول، حاول فرق زايد أن يلامس الصورة عند بارث في علاقتها بالجسد، وذلك من خلال إبداعات إنسانية كالمسرح والفن التشكيلي والرياضة (كالمصارعة مثلا).

أما في القسم الثاني، فقارب الباحث الصورة في بعدها الأسطوري حيث تلتصق هذه الأخيرة بشخوص كميدوزا وسيزيف...

أما القسم الأخير، فأتى عبارة عن محاولة لإبراز الجانب الفلسفي للصورة من خلال كتاب «العلبة النيرة» حيث ينهل بارث معجمه من الفلسفة الظاهراتية (كالكائن والزمن والظاهر...).

وهذا الكتاب عموما عبارة عن تسليط الضوء على جانب من الفكر البارثي ألا وهو الصورة في علاقتها بالفكر الإنساني.

3- «سيدتي الشاعرة» إصدار قصصي جديد للقاص المغربي محمد بروحو

عن مكتبة سلمى الثقافية بتطوان ضمن سلسلة إبداعات، صدرت مؤخرا للقاص المغربي محمد بروحو مجموعة قصصية بعنوان: «سيدتي الشاعرة»، وتقع هذه الأضمومة في 69 صفحة من الحجم المتوسط، تتصدر غلافها لوحة الفنان التشكيلي عبد العزيز الشرقاوي.

تضم المجموعة القصصية 14 نصا قصصيا وهي على التوالي: «سيدتي الشاعرة»، «رحلة قنص»، «رقصة الغجر»، «الماعز الثرية»، «سنوات في قارورة»، «سخرية مرآة»، «السبع بولعبة»، «سمك الفرن»، «وسادة من حجر»، «قطار آخر الليل»، «سنة سعيدة في مدينة جميلة»، «امرأة ذابلة»، «فراشات من الأزرق»، «بابا مسعود».

والكاتب محمد بروحو، قاص من مدينة تطوان، يهتم بالتشكيل والترجمة، عضو منتدى تطوان للسرد الأدبي وعضو القصة العربية، بدأ النشر سنة 2004 ببعض الصحف الوطنية والدولية والمواقع الإلكترونية، شارك في مجموعة من الأنشطة التربوية والثقافية، حائز على جائزة مجلة العربي الكويتية عن قصته «ياسمين» سنة 2008، وتعتبر «سيدتي الشاعرة» المجموعة الثانية بعد «بيوت الرمال» الصادرة سنة 2006، وهناك أعمال مختلفة في الطريق منها: «جمانة امرأة البوغاز» (رواية)، «جوارح الليل» (قصص)...

4- صدور المجموعة القصصية «الرقّم المعلوم» لمحمد مباركي

أصدر الكاتب محمد مباركي عمله الإبداعي الثالث، وهو عبارة عن مجموعة قصصية تحمل عنوان «الرقّم المعلوم» عن منشورات ديهيا (أبركان) ومطبعة جسور بوجدة. وتتكون المجموعة من ثلاثين قصة قصيرة هي على التوالي:

1- الكاتب. 2- المجذوب. 3- شبه. 4- في يوم رمضاني. 5- فيلم. 6- حيوانات بوكماخ وشيخ البركة. 7- مخبر. 8- كلمات. 9- صاحب الجسد المكور. 10- صاحبة الوجه القمحي. 11- السيد «س». 12- لقاء. 13- وجه أسود.. قلب أبيض. 14- انتقال تأديبي. 15- عدوتان. 16- المدينة الصغيرة. 17- الممكن. 18- عودة إلى وجدة. 19- زفاف كلب مدلل. 20- هربت. 21- زنقة الرقم المعلوم.. 42. 22- رحم الله دايدي. 23- الكاتب وصاحب العربة. 24- إلى أهلي. 25- ولد عيشة. 26- أعزائي الأموات. 27- الصبي والكاتب. 28- أطول رسالة. 29- تحية تحت المطر. 30- حمّادي.

5- الناقد والشاعر المغربي عبد الرحيم أبو صفاء يكتب عن السياق الحداثي في التراث النقدي

عن منشورات مقاربات، صدر للشاعر والناقد عبد الرحيم أبوصفاء كتاب جديد: «السياق الحداثي في التراث النقدي (النظرية الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني ـ مُقارَبَة مُقارنَة)»، ويمكن اعتبار الدراسة بحثاً عن امتداد التّراث في الوعي الحداثي، وعن أصول الحداثة في التّراث، يتوخى من خلاله إنشاءَ



5



6

7

8

علائقَ جديدةٍ تصل الماضي بالحاضر عبر جدلٍ كينونيٍّ مستمر، بعيدا عن محاولة تعويض البنى الجاهزة للمعرفي الماضوي ـ التي يسعى الفكر الحداثي إلى تجاوزها ـ بالبنى المتحركة للمعرفي التّراثي، وقد اعتبر الباحث أن التّراث فرضَ سُلطتَه في الامتداد والحضور، ليس لأنّه يمتلك ميزةَ الأسبقية والحضور المبكّر في الزمن، وإنّما لأنه يمتلك روحا حركية دائمة التجديد، بما فيها من قابليات للتأقلم مع التصورات اللاّحقة عليها، وإمكانياتٍ للتطور نحو ما يلائم بنيات وتأملات الإنسان الجديدة، وهذا التصور الذي يَتَبنَّى فكرة امتداد التّراثي في الحداثي، وأصالة الحداثي في التراثي، يجد أمامه تصورات أخرى تصل إلى حد تجاوز التّراث عند الحداثيين، ومقاطعة الحداثة عند أنصار القديم. وفي هذا الإطار اختار البحث محاورةَ نموذج نقدي رائد من داخل التّراثي العربي مُمَثّلا في متن عبد القاهر الجرجاني من خلال كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) للإجابة عن مجموعة من الإشكاليات تتلخص في مجموعة من التساؤلات من مثل: هل يمكن الجزم أنّ المقولات النّقدية والمنهج التحليلي والتنظيرات البلاغية التي صاغها عبد القاهر الجرجاني ضمن تصوّره النّقدي في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، تمتلك إمكانيةَ بناء وتأطير منهج ناجع و فاعل في مُقاربة النّص وتحليل الخِطاب الأدبي، وأنّ المفاهيمَ والتحليلات التي اعتمدها في تحقيق ذلك، لها صداها الكبير في الدّراسات النّقدية الحداثية، وهي بالتالي تتقاطع وتتماثل وتتناص مع مجموعة من نظيراتها في النّقد الحديث أو المعاصر، إضافة إلى اعتبارها موسومةً بالتميز والاختلاف عن ما سبقها ضمن التّراث النّقدي العربي؛ على مستوى البعد الاستشرافي النّقدي عامة، على اعتبار أنّ المشروع النّقدي الجرجاني كان سابقا لعصره بامتياز.

محمد العناز

6- الدكتور ناصري يصدر كتابا حول جماليات الحكي في التراث العربي الشعري

في طبعة أنيقة، وعن دار الكتاب الجامعي بالعين بالإمارات العربية المتحدة، ومؤسسة البوراوي للنشر والتوزيع، بالدار البيضاء بالمغرب، صدر للباحث المغربي، الدكتور الحبيب ناصري، مؤلف جديد بعنوان «جماليات الحكي في التراث العربي الشعري الفضاء والشخصيات والزمن».

المؤلف الجديد الذي جاء في 311 صفحة من الحجم المتوسط، يعتبر إضافة نوعية للمكتبة المغربية والعربية، كما أنه عبارة عن دراسة علمية أكاديمية، وهي من تقديم الدكتور سعيد يقطين.

وتهدف هذه الدراسة العلمية إلى تطوير سؤال المنهج/الرؤية، النقدية لذاكرتنا العربية الشعرية في ضوء ثلاثة مكونات سردية/سيميائية/ سوسيولوجية، ويتعلق الأمر بالفضاء والشخصيات والزمن.

والدكتور الحبيب ناصري، رئيس المهرجان الدولي للفيلم الوثائقي بخريبكة، أستاذ باحث، مغربي متخصص في مجال البحث النقدي الجمالي في ضوء العديد من الأجناس الفنية والمعرفية كالسينما والمسرح والتشكيل. وقد سبق له أن نشر العديد من المقالات والدراسات والبحوث العلمية الفردية والجماعية.

7- «جرح الإنتماء»، إصدار شعري للشاعر المغربي مصطفى المسعودي

عن دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر بالرباط صدر للشاعر المغربي مصطفى المسعودي مجموعة شعرية بعنوان:»جرح الإنتماء»، تتكون المجموعة الشعرية من 72صفحة من الحجم المتوسط. وتضم المجموعة الشعرية 17 قصيدة: « إسمي ثائر»، «ارفع رأسك»، «إلى فقيه رضاعة الكبار»، «دكوا أركان الليل»، « تك.. تك.. تك.. تك»، شيعة..سنة»، «صلاة ذئب»، «كفاكم»، «عبد الحي شخص يسكن فينا»، «أشك في وجودي»، «لماذا ندرسهم»، «جرح الإنتماء»، المتون»، «رسم»، «مات الفن العربي»، «لماذا يحترق المواطن العربي؟»، «مرمرة: عروس بحر في كف الدماء».

وقد جاء في ظهر الغلاف كلمة الشاعر المهجري عيسى بطارسة: «عندما أتحدث عن الكلمة الشعرية الملتزمة بالهم العربي المطلق، وعندما أتحدث عن هم الحرف الأول الذي هو وجع الإنسان العربي، من أقصى المغرب إلى أقصى المشرق، وعندما أقر أن الشعر قد أخذ على عاتقه فضح المستور، ويعلن على الملأ أنه قرر ألا تراجع وألا تهادن وألا تخاذل، وألا مهادنة بعد اليوم، أكون أتحدث بالقطع عن شعر الدكتور مصطفى المسعودي».

والكاتب مصطفى المسعودي، شاعر من مواليد مدينة الحسيمة، حاصلة على شهادة الدكتوراه في موضوع: «الهوية في الشعر المغربي المعاصر»، رئيس تحرير جريدة «الجسر»، بدأ الكتابة منذ الثمانينات ونشر نصوصه الشعرية ومقالاته السياسية والفكرية في مجموعة من المنابر الورقية (العربية والوطنية) والالكترونية وله عدة أعمال شعرية في انتظار النشر.

8- صدور كتاب «عبقريات سينمائية «1»»

عن دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر بالرباط، صدرت مؤخرا للشاعر المغربي محمد كنوف مجموعة شعرية بعنوان: «الخيل لا تنام على مهلها» وتقع هذه المجموعة في 45 صفحة من الحجم المتوسط، تتصدر غلافها لوحة للفنان التشكيلي محمد سعود.

وتضم المجموعة 21 قصيدة شعرية منها: «لماذا كسرت المرايا كلها»، «هل يشبه مساؤك مسائي»، «لا تتركيني وحدي»، «خذيني إليك»، «الخيل لا تنام على مهلها»، «هزمتني يا حب»، في مراة الصباح تظهر قرطبة»، «حوارية للغيم»، «الآن نطقت قصيدتي»، «أراني كما تشاء»، «وحدنا في هذا الليل يا أحمد»، «راودها هذا المساء»، «أغنية تضيئ ليلك».

وقد جاء في كلمة الشاعرة التونسية فاطمة بن محمود: «في هذا الديوان يطلق الشاعر محمد كنوف قصائده خيولا تعدو داخل اللغة، وتضرب هنا وهناك بكل حرية، فهي تعدو خلف فكرة جميلة، خلف حلم رهيف.. تعدو القصائد ولا تعترف بالثبات في المكان، فهي تلهث في كل أرض تبحث عن قيم إنسانية ترد للإنسان إنسانيته ولا تعترف بالزمان، فهي تنطلق في الماضي وتستعيد أساطيره ورؤاه الدينية وتحفر في الحاضر لتلقي بأوجاعه وماسيه للقارئ، وتنطلق في الآتي.. بكل جموح وعناد وإرادة وحب للحياة.»

والكاتب محمد كنوف، شاعر وقاص، من مواليد قبيلة كبدانة إقليم الناظور سنة 1962، تابع تعليمه الثانوي بالناظور، ثم التحق بالمركز التربوي الجهوي بمدينة وجدة، وبعد تخرجه عين بمدينة الدار البيضاء ومكث فيها إلى أن انتقل إلى الديار الألمانية سنة 1993. بدأ الكتابة الشعرية خلال الثمانينات، نشر نصه الأول سنة 1982 بجريدة البيان. وبعدها تابع النشر في مختلف الصحف والمجلات المتنوعة. و«الخيل لا تنام على مهلها» هي مجموعة الكاتب محمد كنوف الشعرية الأولى وسيصدر له قريبا ثلاثة أعمال متتالية في الشعر والقصة القصيرة جدا.



■ د.عبد الجليل شوقي

مصطلحات الخطاب الإفتتاحي للقصيدة الشعرية في النقد الأدبي بالغرب الإسلامي

اهتم النقاد العرب بالخطاب الإفتتاحي للقصيدة الشعرية، لكنهم اختلفوا في تسميته، فجاؤوا بالعديد من المصطلحات منها: مفتتح، ومطلع، وصدر، ومبتدأ، ومحيا، وغيرها، وهي تنبئ عن خلفياتهم المعرفية والنقدية.

وعلى الرغم من أن هذه المصطلحات تدل على جزء واحد من القصيدة، إلا أنها تختلف من حيث حجمه ومقداره ونوعيته؛ هل هو: الحرف الأول من البيت، أم الكلمة الأولى منه أم المصراع الأول منه أم البيت الأول كاملا أم أكثر من بيت؟ وهي مصطلحات منها ما عرف واشتهر في النقد العربي القديم باعتباره مفهوما نقديا مثل: المطلع، ومنها ما هو اصطلاح فردي له حمولة لغوية وليس نقدية مثل: المحيا.

*** المفتتح.**

من خلال النصوص النقدية العربية، نجد أن بعضا منها تطلق على مبدأ القصيدة: افتتاح أو مفتتح. ويبدو أن هذا المصطلح قد جاء من علم التأليف، إذ أنه لا بد لكل كتاب من افتتاح أو مفتتح؛ ويبرز ذلك من خلال قول ابن عبد الملك المراكشي مترجما لأحمد بن عبد الله بن عميرة المخزومي (تـ658هـ): «وكان يملح كلامه نظما ونثرا بالإشارة إلى التواريخ ويودعه إلماعات بمسائل علمية منوعة المقاصد تشهد بتمكنه في المعارف على تفاريقها كقوله وهو مما **استفتتح** به مخاطبه:

يَا غَائِبًا سَلَبَتْنِي الأُنْسَ غَيْبَتُهُ
فَكَيْفَ صَبْرِي وَقَدْ كَابَدْتُ بَيْنَهُمَا
دَعْوَايَ أَنَّكَ فِي قَلْبِيَ يعارضها
شوقي إليك فكيف الجمعُ بينهما

وكتب إليه أبو عبد الله بن أبي الحسين كتابا افتتحه بقوله:

شكري بفاتحة الخطاب منزه
عن حصره بالوصف والتحبير
وَمَودَّتِي وَقْفٌ عَلَيْكُمْ وَاجِب
عَارٍ عَنْ التَّوْسِيعِ وَالتَّخْيِير»1

فمن هذا النص؛ يبدو التقابل الذي جعله هذا الناقد للمفتتح بين النثر ومنهجية تصنيف الكتب من جهة، وبين نظم الشعر من جهة أخرى. بل وجعل الشعر مفتتح الكتب، فانتقل أسلوب المفتتح من تصنيف الكتب إلى بناء الشعر، فجعل الشكر من خصائصه عوض ما كان عليه في القديم من سؤال الطلول والخمريات وغيرهما... ومن خلال هذا النص –كذلك- يبدو أن هذا الناقد يفهم المفتتح على أنه البيتان الأولان من القصيدة، لكنه في نص آخر يبرز أن المفتتح ما هو إلا الكلمة الأولى أو الحرف الأول من البيت؛ يعلق هذا الناقد على البيت:

والمَهْرَ مَهْ لا تُغْلِهِ أو ترى
شديدةَ البعد من المهرمه2

«وقد اختل شرط اشتباه الطرفين في البيت الأول باشتمال مفتتحه على واو العطف وخلو خاتمته منها»3. وهو ما يدل أن هذا الناقد يستند كذلك في هذه التسمية إلى الخلفية اللغوية، ويسمي بداية القصيدة مفتتحا وسمى بداية البيت مفتتحا. وإلى جانب هذا التوظيف اللغوي والمنهجي للمراكشي، نجده قد وظف هذا المصطلح توظيفا نقديا: يقول عن قصيدة مالك بن المرحل (تـ699هـ):

أدمعك أم سمط وقلبك أم قرط
وشوقك أم سقط وجسمك أو خط

«وفي هذه القصيدة على حسنها تعقب من وجوه منها: استعمال (أم) مكان (أو) في قوله أم خط وفي حملها على الانقطاع بعد لا يحسن به المعنى إلى على تكلف. ومنها تكرير المعنى في قوله بقلبي لها سقط وفي مدمعي سمط فبه افتتح القصيدة»4. فالمقصود هنا بالمفتتح البيت الأول للقصيدة بما له من خصائص هذا البيت: كالترصيع.

من خلال ما سبق؛ نجد أن ابن عبد الملك المراكشي قد وظف مصطلح «الافتتاح» توظيفا لغويا ونقديا مرتبطا بصناعة الشعر، وكذلك جعله مصطلحا مشتركا لكل من الشعر والنثر.

ويرى العسكري أن المفتتح مصطلح مشترك لابتداءات كل من الشعر والنثر وكل الأقوال. يقول: «ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعارها، ومفتتح أقواله؛ مما يتطير منه...»5، ويذهب العلوي اليمني (تـ739هـ) المذهب نفسه في جعل هذا المصطلح مشتركا للأقوال، يقول: «ينبغي لكل من تصدَّى لمقصد من المقاصد وأراد شرحه بكلام أن يكون مفتتح كلامه ملائما لذلك المقصد دالا عليه، فما هذا حاله يجب مراعاته في النظم والنثر جميعا، ويستحب التزامه في الخطب والرسائل والتصانيف»6. ولهذا نجده يبحث عن الافتتاح في القرآن الكريم، ويعتبر الافتتاح فيه من الافتتاحات الرائعة، ومن أمثلته قوله عز وجل: «إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم من دنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما وينصرك الله نصرا عزيزا»7. ثم من السنة الشريفة، وما أثر عن علي رضي الله عنه وكرم الله وجهه، ومن كلام البلغاء.

يقرن ابن طباطبا العلوي بين لفظي المفتتح والمبدأ، ويربطهما بالشعر والنثر وكل الأقوال، ويعتبر المفتتح: الكلام الذي يبدأ به الشاعر قصيدته أو كلامه، سواء كان: مصراعا أو بيتا أو عدة أبيات، يقول: «وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به ويستجفى من الكلام والمخاطبات»8. إلا أنه يركز على القصائد الشعرية أكثر من غيرها، بقوله: «لا سيما في القصائد»9، ويعطي أمثلة للمفتتح في الشعر، «مثل ابتداء قول الأعشى:

مَا بُكَاءُ الكبيرِ بالأَطْلَالِ
وَسُؤَالِي وَهَلْ تَرُدَّ سؤالِي
دِمْنَةٌ قَفْرَةٌ تَعَاوَرَهَا الصَّيْـ
ـفُ بِريحَيْنِ مِنْ صَبَاٍ وَشَمَالِ»10

فمفتتح هذه القصيدة عبارة عن بيتين شعريين.

وبالمقابل، نجد كل من ابن رشيق القيرواني (تـ456هـ) وحازم القرطاجني (تـ684هـ) قد ربطا هذا المصطلح بالقصيدة الشعرية ربطا وثيقا: فعلى الرغم من أن المصطلح المعتمد لدى القيرواني في هذا الصدد، هو لفظ «المبدأ» إلا أنه وظف مصطلح «الافتتاح» وسماه كذلك «بالفاتحة» بالاستناد إلى جهود القدماء، وربطه بالشعر دون غيره، يقول: «قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال، لأني أقللت الحز، وطبقت المَفْصَلَ، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف المخرج إلى المدح والهجاء، وقد صدق لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح...»11. ويقصد هذا الناقد بالافتتاح الكلمة الأولى من المصراع الأول من البيت الأول، بحيث تكون من البيت بمنزلة المفتاح الذي يفتح مستغلقه، يقول: «وبعد، فإن الشعر قُفْلٌ أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليجتنب

«ألا» و«خليلي» و«قد» فلا يستكثر منها في ابتدائه»12.

ويذهب حازم المذهب نفسه في ربط مصطلح «المفتتح» بالشعر دون غيره، وفي اعتباره الكلمة الأولى في البيت الأول، يقول: «فأما ما يرجع إلى مفتتح المصراع فأن يكون دالا على غرض القصيدة، وأن يكون مع ذلك عذب المسموع، ولا يكون ذلك ممَّا تردّد على ألسنة الشعراء في المطلع حتَّى أخلق وذهبت طلاوته كلفظة خليلي، أو ممَّا اختص به شاعر ولم يتعرض أحد لأخذه منه، كقول امرئ القيس: «قفا نبك»»13.

*** الابتداء.**

جاء مصطلح «الابتداء» لدى ابن بطوطة في رحلته، حينما جاء بقصيدة الشاعر شهاب الدين أبي بكر محمد بن الشيخ الميافارقيني، ويبدو أن قصده من هذا المصطلح هو الكلمة الأولى من البيت الأول14.

وهذا المصطلح الذي جاء عند ابن بطوطة على استحياء في رحلته، احتفل به الثعالبي الفاسي(تـ884هـ)، لما له من أهمية في بناء القصيدة الشعرية، يقول: «الابتداء هو أول ما يقرع السمع فإن كان حلو النظم حسن السبك واضح المعنى أقبل السامع على الكلام فوعى جميعه وإن كان بخلاف ذلك أعرض عنه ورفضه ولهذا قال بعضهم ينبغي للشاعر أن يعتني بتحسين مطالعه وتمكين مقاطعه حتى يكون أول البيت دالا على ما بعده وآخره متمكن غير قلق ولا متعلق بغيره فقد قيل على الشعر قُفْلٌ ومفتاحه أوله وقيل حسن الافتتاح مطية النجاح وداعية الانشراح وهو أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على جودة الطبع»15.

وجعل ابن قتيبة «الابتداء» البيت الأول من القصيدة، يقول: «وكقول أوس بن حجر:

أَيَّتُهَا النَّفْسُ أَجْمِلِي جَزَعًا

إنَّ الذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا

لم يبتدئ أحد مرثيته بأحسن من هذا»16، ويستند في هذا الفهم إلى من سبقه من النقاد بقوله: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصِّد القصيد إنَّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق...»17.

وعقد أبو هلال العسكري لهذا المصطلح الباب العاشر من كتاب الصناعتين، وسماه: «في ذكر مبادئ الكلام ومقاطعه والقول في حسن الخروج والفصل والوصل وما يجري مجرى ذلك»18. وجعل الابتداء هو البيت الأول من القصيدة، وأعطى أمثلة على ذلك، «مثل ابتداء ذي الرمة:

مَا بَالُ عينك مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ

كَأنَّهُ من كُلِّي مفريّةٍ سَرِبُ»19

ثم تحدث عن «أحسن الابتداءات»20، وأعطى لها أمثلة من الشعر والقرآن الكريم.

*** المطلع.**

وَرَدَ مصطلح «المطلع» لدى النقاد العرب للدلالة على مبدأ القصيدة الشعرية، وقد وظفه ابن الحاج النميري عندما تحدث عن قصيدة أبي عبد الله بن جابر التي بعث بها إلى الخليفة المريني يهنئه بالنصر في تونس21، لكن ابن الحاج ترك مطلعها لأسباب سنقف عندها فيما يستقبل من السطور. ووظفه كذلك ابن خلدون في مقدمته للدلالة على البيت الأول من قصيدة ابن النحوي22.

وُظِف هذا المصطلح –كذلك- في التراث النقدي العربي القديم، وموضعه أشهر من أن يشار إليه في مصنفاتهم، ومن الأمثلة ما جاء عند كل من ابن رشيق23 وحازم القرطاجني24:

يلخص القيرواني الخلاف الذي كان بين النقاد حول مفهوم «المطلع»25؛ فرأى أن منهم من يتحدث عن «المطالع» وليس «المطلع»، وهي أوائل الأبيات كما ذهب إلى ذلك قدامة بن جعفر؛ ومنهم من يتحدث عن المطلع بالمفرد. ويجعله أول القصيدة. وبعد استعراضه لهذين الرأيين، يرد الرأي القائل بأن هناك مطلعا واحدا؛ ويرى أن الأمر يتعلق بالمطالع وهي أوائل الأبيات، ويستشهد بآراء كل من: «أبي عبد الله محمد إبراهيم بن رسمين» و«الجاحظ» و«العتابي». يناقش حازم مفهوم المطلع وهو على بينة من التيارين اللذين ذكرهما ابن رشيق، فيرى أن منهم من يرى أن المطالع هي استهلالات القصائد»26، وأن منهم من يرى أن المطالع هي أوائل الأبيات: «فأما ما يجب في المطالع على رأي من يقول إنها أول الأبيات»27.

*** المحيا.**

وظف ابن الخطيب مصطلح «المحيا» للدلالة على مبدأ القصيدة، وكأن القصيدة إنسان. مبدؤها المحيا، وأقسامها أطرافه، يقول مترجما لأبي عامر بن ينق: «اشتمل على البدائع واحتوى، وركب على مهرة الإجادة واستوى، وشعره رائق المحيا والأقسام، مسفر عن المعاني والوجوه الوسام»28.

وهذا التوظيف من خلال التشابه بين وجه الإنسان ومبدأ القصيدة، نجده لدى حازم القرطاجني: «وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدَّالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرَّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقِّي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربَّما غطَّت بحسنها على كثير من الخوَّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وَلِيَها»29.

هكذا يبدو تعدد المصطلحات الموظفة من طرف النقاد العرب القدماء للدلالة على مبدأ القصيدة، إلا أن توظيفهم هذا لم يكن توظيفا نقديا مطَّردا في كتبهم، بل نجد لديهم فوضى في المصطلَحات، وإن منهم من يوظف أغلبها في نص واحد، دون تمييزها عن بعضها، ومن هؤلاء نذكر العبدري الذي وظف كل من: الأول، والمطلع، والبداية، والافتتاح للدلالة على مبدأ القصيدة، يقول :»قرأت تخميسة (يقصد أبا عمرو عثمان بن عتيق (تـ659هـ)) على شيخ من أصحابه يُعْرَف بأبي إسحاق التلمساني، وحثَني به قراءة، وأوله:

اربعْ مِنَ العَلَمِ الأَسْنَى عَلَى طَلَلِ

فَكَمْ ضَحيتَ وَلَمْ تفزعْ إلى ظَلَلِ

وَإنْ عَشَوْتَ إلَى نارِ الهُدَى فَقُلِ

الحَمْدُ لله مِنَّا بَـاعِثِ الرُّسُل

هَدَى بِأَحْمَدَ مِنَّا أَحْمَدَ السُّبُلِ

وخمَّسها أيضا الفقيه الأديب الفاضل الأوحد أبو بكر محمد بن الحسن بن يوسف بن حبيش – رحمه الله- وهو من المتقنين المجوِّدين وذوي الفضائل المبرزين... وقد عبق بحفظي **مطلع** أول تخميس منها، وهو قوله:

عَزْلُ الشَّبَابِ قَضَى أَنَّ المَشِيبَ وَلِيَ

فمَا التَغَزُّلُ مِنْ قَوْلِي وَلاَ عَمَلِي

حَمْدُ الإلَهِ وَمَدْحُ المُصْطَفَى أَمَلِي

الحمدُ لله منَّا باعث الرُّسُلِ

ومن تأمل هذه **البداية** وتمكنها ومناسبة هذه الأقسام للبيت رأى قدر التفاوت فيما بين هذا النظم والذي قبله. أما تمكُّنها، فلأنه لما جرت عادة الشعراء **بالافتتاح** والتغزل، وطأ **بالافتتاح** بغيره»30.

مما سبق، لم يتفق النقاد العرب القدماء المذكورون، على تسمية محددة للخطاب الافتتاحي القصيدة، لكن يبقى مفهوم «المطلع» مفهوما شائعا بينهم، وإن اختلفوا حوله: فمنهم من يراه البيت الأول من القصيدة، ومنهم من يراه أول البيت الأول أو أي بيت كان في القصيدة.

الهوامش:

-1 الذيل والتكملة، السفر الأول، القسم الأول الأول، ص: 152-153.

-2 الذيل والتكملة، بقية السفر الرابع، ص:49.

-3 الذيل والتكملة، بقية السفر الرابع، ص:50.

-4 فتح المتعال في مدح النعال، المقّري، ص:218.

-5 كتاب الصناعتين، ص:431.

-6 الطراز، ج2، ص:267-266.

-7 سورة الفتح، آيات :3-1.

-8 عيار الشعر، ص:126.

-9 عيار الشعر، ص:126.

-10 عيار الشعر، ص:126.

-11 العمدة، ج1، ص:217.

-12 العمدة، ج1، ص:218.

-13 منهاج البلغاء، ص:284.

-14 رحلة ابن بطوطة، ص:91.

-15 أنوار التجلي، ورقة:3.

-16 الشعر والشعراء، ص:13.

-17 الشعر والشعراء، ص:20.

-18 كتاب الصناعتين، ص:431.

-19 كتاب الصناعتين، ص:431.

-20 كتاب الصناعتين، ص:435-437.

-21 فيض العباب، ابن الحاج، ص: 378-379.

-22 المقدمة، ص:797.

-23 العمدة، ج1، ص:215.

-24 منهاج البلغاء، ص:282.

-25 العمدة، ج1، ص:216-215.

-26 منهاج البلغاء، ص:282.

-27 منهاج البلغاء، ص:286.

-28 جيش التوشيح، ص:182.

-29 منهاج البلغاء، ص:309.

-30 رحلة العبدري، ص:134-135.

حوار



تعتبر الشاعرة والناقدة نجاة الزباير من بين أهم الأصوات الشعرية في المغرب والعالم العربي، هي عضو اتحاد كتاب المغرب، ورئيسة تحرير كتاب أفروديت، وعضو تحرير جريدة رؤى الثقافية، وعضو فخري بدار نعمان للثقافة بلبنان، وعضو رابطة الأديبات بالإمارات، وعضو الهيئة الاستشارية العليا لديوان ووكالة أنباء شعراء الأردن. فاز ديوانها «النخب الأخير» بإحدى جوائز نعمان العالمية سنة 2006، وكانت من بين العقول العربية التي كرمتها الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب 2007.

صدر لها ديوان: «أقبض قدم الريح» عن دار وليلي بمراكش سنة 2007، وكتاب «بوابات منفتحة الأشداق» (دراسة) خاصة بالشعر عبد العاطي جميل سنة 2001، و«فاكهة الولائم فوق مائدة العوالم: دراسة خاصة بديوان ولائم المعارج للشاعر أحمد بلحاج آية وراهم» سنة 2003، و«كتاب فواكه الصرخة (نظرات في عالم التشكيلي المغربي محمد البندوري)» سنة 2009، وديوان قصائد «في ألياف الماء» سنة 2009 عن دار وليلي للطباعة والنشر، وترجمت بعض قصائدها للإسبانية ضمن أنطولوجيا الشعر النسائي المغربي، لأنطونيو رييس رويس، ترجمة عبد اللطيف الزنان سنة2007، وكما ترجمت للإنجليزية ضمن الأنطولوجيا الخاصة بالشعر العربي المعاصر التي أعدها الشاعر العربي منير مزيد.

■ حاورها عبد الكريم واكريم

الشاعرة نجاة الزباير لـ«طنجة الأدبية»:

- أن تكون شاعرا معناه أنك صوت يجب أن يجمع في ذبذباته ما يؤرق الإنسانية جمعاء

- كيف جئت إلى القصيدة أو كيف جاءت إليك؟

- دعني أرتب شعيرات الفكر التي تتساقط اللحظة من جبين التذكر، لعلي أقبض على تلك الفلتات الأولى التي غذت إحساسي لأكون كما أنا الآن، شاعرة تسألها عن البدايات.

تصور بأن البصمات الأولى التي أبحث عنها، وكأني شرطية تنقب في دفاتر النفس، كي أقبض على جرم اسمه القصيدة التي سرقتني مني، ورمتني في بحارها لم أجده. لذا سأعصر اللحظات لأقول لك:

كنت أطل من نوافذ النفس أبحث عني، عندما هزت أوتاد الروح، فتزلزلت كينونتي، عندها تمسكت بذيل الحلم علني أجدني، ومنذ ذلك الوقت - أي من سنين خلت - نسجت معها حكايات شهرزادية في بلاط اسمه صبوات القصيد.

لذا لا يهم كيف همت بي، ولا كيف استجبتُ لإغواءاتها. كل ما أعرفه أنها أصبحتُ أنا، وأصبحتُ أمشي بقدميها وأرشف معانيها، فهي ذلك الظل اللصيق بنور كفي، والذي من خلاله أبصر كل عوالمي.

- باعتبارك واحدة من بين أهم الأصوات الشعرية في المغرب كيف ترين الحركة الشعرية بالمغرب حاليا؟

- إن الحديث عن الحركة الشعرية بالمغرب، يدفعنا إلى معانقة التجارب الكثيرة بمختلف حساسياتها، واستقراء تجاذباتها.

لكن سأركض في الراهن قائلة:

قبل سنوات كان الحراك الشعري بئيسا شيئا ما، حيث تراجعت بشكل كبير القصيدة المغربية، أقول هذا كقارئة عادية أولا، من خلال مواكبة الإصدارات الشعرية وما ينشر هنا وهناك، طبعا لا يتعلق الأمر بالرواد.. فقد كانت أزمة القراءة والتلقي، وعدم الاحتفاء بتجربة الأجيال الجديدة، عقبة أمام تجدد المبدع.

وكنا نتوصل بدواوين شعرية لا ترتقي لمستوى النشر ضمن سلسلة أفروديت، لكن حاليا؛ هناك طفرة كبيرة وغزارة في الإنتاج، واسمح لي أن أشير للإبداع المتميز للشاعرات، فقد أصبحت قصائدهن طيورا خضراء تطير في سماء الشعر الزرقاء باحترافية كبيرة.

هكذا يمكن القول؛ بأن المشهد الثقافي المغربي قد عرف تغيرات كثيرة أفرزت شعراء من مختلفي الاتجاهات، ولقد لفت انتباهي كثرة المهرجانات الأدبية والاحتفاء بإصدارات الشعراء، خاصة في المدن التي كانت هامشية، والتي أطلقت تحديا من خلال احتفائها بالشعر كقدح وجودي لا يمكن الاستغناء عنه.

جعل كل هذا التنافس محتدما في الساحة الثقافية المغربية التي مدت غصونها نحو العالم العربي. فكانت هذه فرصة قيمة للقارئ، للاستماع لمختلف الأصوات التي تصدح بالقصيدة المختلفة، والتي

> **أصبح المغرب مركزا شعريا تتلاقى فيه الأمواج الشعرية الكونية بكل اللغات**

تحمل بصمة كل شاعر خاص بها.

ولقد أعجبتني مبادرات اتحاد المبدعين المغاربة، التي ساهمت - هي أيضا - في جعل الساحة الثقافية المغربية مرفأ للكلام العذب، وخلجانا من التعدد الإبداعي، حيث ترسو لغة تحمل رياحا ممطرة بالكثير من الإصدارات المتميزة.

- طيلة التاريخ الشعري العربي كانت أغلب الأسماء التي بصمت الساحة الشعرية العربية تأتي من المشرق، فيما كنا في المغرب نكتفي بالنقد فقط، حتى سادت المقولة الشهيرة التي أطلقها المشرقيون «نحن نبدع وهم ينقدون». هل مازال الوضع كما كان عليه الآن في نظرك؟ وهل مازال لهذه المقولة صدقيتها أم اختلف الأمرشيئا ما؟

- ما أعرفه الآن؛ أن المغرب أصبح مركزا شعريا تتلاقى فيه الأمواج الشعرية الكونية بكل اللغات.

ألا ترى سيدي الفاضل، كيف يمثل المغاربة القصيدة المغربية في المحافل الدولية والعربية، ولا داع لذكر الأسماء، لأن ذكر البعض دون الآخر يخلق حساسيات نحن في غنى عنها. وليسمح لي مدير ورئيس تحرير مجلة نوارس العربية التي نمثل أحد أعضاء إدارة تحريرها الشريف محمود النجار، عندما راسلنا قائلا: «لدينا الرغبة في فتح خطوط مع الآخرين وخصوصا في المغرب لمعرفتنا بغزارة الإنتاج الأدبي في المغرب».

أنا فخورة بشعرائنا وشواعرنا، حتى وإن لم ينصفهم النقد كما يجب، إلا أن الركب الذي يمشون فيه شامخ بتميزهم، ولأن العالم أصبح قرية صغيرة، فإن المقولة التي ذكرتَ متجاوزة من عهد بعيد، لأن التلاقح الثقافي السائد قد جعل كل المبدعين إخوة يجمعهم الحرف فوق مائدة التباري نحو الأفضل.

- أنت تكتبين الشعر وتكتبين عنه نقديا، وبما أن للكتابتين طقوسهما فكيف تزاوجين بين هاتين الحالتين في الكتابة والإبداع؟ وكيف تستطيعين الجمع بينهما؟

- دعني أسافر بك قليلا بين طقوس ميلاد القصيدة أولا وأقول لك:

ما أكثر الأثواب التي تتنكر فيها حين تطرق مرايا الروح، فهي فراشة تقف فوق نبع هواجسي، تلاحق احتراقاتي بضوء العويل.

فهل لها لحظة واحدة تختصر فيها ظهورها ورحيلها، أم تقطع تذاكر مختلفة لحضورها؟، فكل ما أعيه أن لها شطحات مختلفة حين تقدم لي أسرارها. منها:

- إطلالتها عندما يفتح الليل قِربَتَهُ، فأقترب عطشى من مائه؛ لأراها متلفعة بصمته، تجرني مثل عاشقة صغيرة نحو غربته. فأمشي عمياء لا تقودني غير خطاها في سلالمه،لأسقط صريعة في إشراقاته.

- وكلما ضمني الألم بذراعيه وجدتها جالسة فوق حصير النفس، تدخن آهاتي، فأرى الحروف راكضة دون توقف لتوشح زندها. فأستغرب كيف تتمرد علي حين يلفني الفرح، وتسرع ولهى لما تذبحني مُدْيَةُ الأحزان.

نعم؛ ما أكثر أقنعتها التي تلبسني، لأجدها تسامرني دون أن تعير اهتماما للمكان الذي أشرب من فنجانه.

فالشعر هو فتنتي الأزلية التي سيجت أهدابي بوهم طفولي، طاردته وأنا أفرش سريري بظل خيالي مطرز بالجمال الإبداعي، فأراني غير أنا ..

فهل هي ولادة ثانية تلك التي كانت على يديه؟

أم هي سلاسل وجدانية قيدتني نحو ساحاته، حيث أرقص الفلامنكو على إيقاعاته، فترتمي أثواب وجودي في كل الزوايا التي تصطاد لوعة حرفي؟ ففيه اجتمعت طقوسي بأكملها، وغدوت أفروديت كل الشطآن، أوليس هو فاتني الذي جعل الجمال يجتمع في كف وجودي، فلا أرى غير الحب يسري في شريان كينونتي، نعم؛ ما أقوله حمق في واقع متبلد ومتحجر، لكن به أحيا فوق السحاب.

أما النقد فهو العملة الإبداعية الثانية التي تشدني بسلال الفكر المتوقد، لمساءلة النصوص من زاوية ذاتية خاصة. وهو اشتغال على تصور الآخر ومحاولة اقتحام شعريته في ائتلافها واختلافها.

فإذا كانت القصيدة تتدفق زمنيا في لحظة معينة -بالنسبة لي طبعا-، فإن النقد الذي يرتكز على مرجعيات مختلفة، والتي تتكلم من خلاله النصوص نايات انفلاتها، لا يلتقط أنفاسه إلا عبر مساحات شاسعة من الوقت.

ومن ثم؛ فإن كلتا الكتابتين الشعرية والنقدية لهما خطوط تتقاطع وتلتقي في كف أزمنتي لتعانق كلتاهما الأخرى.

- يلاحظ القارئ لشعرك حضور قضايا إنسانية وقومية (عربية) مع العلم أن الشعر هو قمة التعبير الإبداعي الذاتي، إذن كيف تستطيعين تناول هذه القضايا والإلتزام بها في إبداعك مع الحفاظ على ذاتيك الشعرية والتعبير عنها إبداعيا؟

- ما معنى أن تكون شاعرا، إذا لم تقسم ذاتك في جسوم كثيرة كما قال عروة بن الورد؟

أن تكتب عن الذات فقط، معناه أنك شاعر أناني تحاول رسم ملامحك بفرشاة معاناتك الخاصة دون التفاعل مع ما يجري حولك.

أنت شاعر معناه؛ أنك وإن انتهى زمن النبوءات والرسالات صوت يجب أن يجمع في ذبذباته ما يؤرق الإنسانية جمعاء.

أنا هنا؛ أفرش الآلام بساطا كلما رحلتُ فوق صهوة القصيدة، واستلقيت فوق رمالها الحارقة، نعلي بضع خيالات تطوف بي في مملكة الحروف، وزادي أوراق أسطورية تدفعني للانسلاخ عني، والقبض على فيض كوني اسمه الإبداع الحقيقي.

نشأنا على صوت القضية الفلسطينية، وتحركنا في رقعتها بحزن عميق، ولما كتبتني القصيدة جمرا، كانت فاتحة انطلاقي في عالم الشعر. وبدأت أحزان الوطن الكبير تشغل مساحات من ذاتي.

أذكر بأني كتبت يوما قصيدة عن الحرب، فجاءتني رسالة من أحد القراء بالمشرق يسألني عن أي حرب أتحدث. فاستغرب أن أكون من بلد يعيش السلام، وأعانق بحروفي بلدانا تهزها زلال الحرب هنا وهناك.

لقد اعتبرتُ القصيدة دوما مَعْبَرًا نحو الحرية الذاتية بمعناها الواسع، للانطلاق في موكب الخيال، وغزل تلك الجزئيات الداخلية لتكون قميصا صوفيا، أتدفأ به من صقيع الواقع المليء بالخيبات، فكانت تيمة الحب في أشعاري جواز مروري نحو آفاق الكينونة الكبرى، حيث أصافح الإنسان في كل مكان.

فجسدت قصائد لي أشخاصا مثقلين ببراكين المعاناة من وحي الكتابة. منها قصيدة: جندي قبعة وطن، الغريب، وصايا من دم وتراب، دراهم نواسية لمتسول وهمي، والسجين رقم 7945.

هذه القصيدة التي تبعثرت حروفها بين آلام سجين فلسطيني أقول فيها:

بيني وبين الحرية ألف عام
لا تَخَفْ من شِكلي
فأنا الوسيمُ الذِي ...
اقتربْ أكثرَ..
لتسمع مدني تَعْوِي
هَلْ مَازِلْتَ تَتَرَدَّدُ
كيف تصافحُ حُلْمِي
مَاتَ.. أَلَمْ تعرفْ بعدُ؟
أنا بَقَايَا رَجُلٍ كَانَ.
(...)
قالت حبيبتي يوما
بأني طفل يحسن البكاءْ
ولم تعرف بأني غدوتُ
رجلاً لا يعرف الانحناءْ.
(...)

وغيرها من الأشعار التي صلت في معبد الوطن الكسير.

فانا لا أكتب عن اليومي الذي قد يجعل الشاعر ثقيل الهمس وهو يمشي في مملكة الحرف، بل أسافر في هذا الوجود، وفوق قسماتي علامات استفهام تخترق كل ما يجري حولي.

هكذا أغيب في هجرة خطواتي، وأتيه في كل المعالم، أنى رمت بي القصيدة أرتمي، لا أختار اتجاهاتها. فيمتزج رحيق الذات بمرارة

النقد هو العملة الإبداعية الثانية التي تشدني بسلال الفكر المتوقد...

العالم الغريب، وأراني سائحة برداء شفاف من مشاعري، أكبو وأنهض بين هذه الأصوات، وأرفع عقيرتي بالغناء قائلة: أنا تلك العاشقة التي تنزف حبا للإنسان الشريد، الذي لا ينام بسبب خوفه الدائم من الطوفان.

ولا أسمي هذا بطولة ولا بحثا عن شيء ما، لأنه ماء وجودي يسقي نبتة الذات كي تشعر بأنها تحيا.

-...ألا ترين بأن زمن القصيدة ذات «الصوت العالي» قد ولى، أَتَذْكُرُ الآن نموذج الشاعر الكبير محمود درويش الذي نلاحظ في أشعار المرحلة الأولى لديه حضور «القضية» بشكل واضح وجلي، لكنها في المرحلة الأخيرة تتوارى خلف الصور الشعرية وجمال وعذوبة الشعر الحقيقي والهموم الذاتية التي تبدو أكثر صدقا؟

- يتجول سؤالك بين ضفتين:

الصوت العالي ⟵ حضور القضية بشكل واضح

الصوت المتواري ⟵ قضية خلف عذوبة الشعر

إنك تعلم يا صاحب القلم الوثير، بأن للثقافة العربية رموزها، ومن فلسطين عرفنا الشاعر العربي الكبير محمود درويش صاحب قضية، تَعَوَّدَ على الرحلة بين ثنايا المجهول في حقيبة زرقاء اسمها الوطن.

يقول مثلا:

نسافر كالناس لكننا لا نعود إلى أي شيء.. كأن السفر طريق الغيوم..



فقد اجتاحتنا ثورته منذ ديوانه ««أوراق الزيتون»» (1964) و««عاشق من فلسطين»» (1966)، حيث عرفه العالم العربي كشاعر مقاومة وهو في مطلع العشرينات، لتكون قصيدته «بطاقة هوية» صرخة عظمى في وجه الظلم الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني تحت وطأة الاحتلال. واستمرت قصائده في الهطول على هذا المنوال.

إن المرحلة التاريخية هي التي تتغير، ما زلت أذكر أشعار محمود درويش التي تتصادى مع صوت الفنان مارسيل خليفة، فيتزلزل الوطن العربي الذي تسكن حنجرته نبرات هذين العملاقين. وكان الشارع العربي يردد قصيدته «بطاقة هوية» بفخر كبير.

فما الذي جرى حتى تحولت القضية من بوق عملاق، لناي تردد نغماته الرصاصات والدماء؟.

أين الصوت البطولي الذي يهز عرش السكينة فتمشي الملايين في ركائبها؟

إن التواري الذي تحدثَ عنه، هو تحول نحو أبعاد ممتلئة بالجمال اللغوي، لأن كل مرحلة من المراحل تنبجس باختلافها، دون أن يضيع الوعي التاريخي والثقافي والفكري.

ويبقى محمود درويش صاحب قضية استنفز كل طاقاته الفنية. فمن قال بأن المرحلة الشعرية الأخيرة كانت أكثر صدقا من سابقاتها؟

لقد عاش هذا الشاعر الحاضر /الغائب، ضائعا في تقاسيم وطنه بكل حمولاته الرمزية.

فالصدق في كل المراحل موجود، لأن الكتابة لا تخضع لمسار واحد، والشاعر متعدد يلتقط أنفاسه بين قصيدة وأخرى، والتي قد لا تتشابه كلها في الموضوع الذي تطرقت إليه.

فكيف بشاعر كبير كان سؤالا معلقا بين شفتي الشعر الكوني بكل تقلباته؟

لذا اترك الزمن ليحكم على هذا الصوت القوي

الذي لا نراه موجودا الآن، لكن قد تكتشفه الأجيال فيما بعد. فمن يدري ما الأصوات الشعرية التي ستفرزها الثورات العربية التي قد تغير وجه خريطة العالم العربي !!.

- أنت من بين الأسماء الشعرية المغربية التي أثبتت نفسها في الساحتين الشعريتين المغربية والعربية قبل ظهور عصر الأنترنيت، وفرضه لأسماء «شعرية» تكون أغلبها عبارة عن فقاعات سريعا ما تتلاشى وتنطفئ. إنطلاقا من هذا كيف ترين النشر الإلكتروني الذي أصبحت تنشطين فيه أيضا وهل ترين أنه يخدم من وجهة نظرك المبدع الحقيقي أم العكس؟

- الكتابة جنون وحفر في الذات بحبر ضوئي، نحاول أن نعانق من خلاله الوجود بكل سمفونياته. وبما أننا في زمن كُسرت فيه قواعد الكتابة والنشر في شكلها الظاهري، حيث أصبح الحاسوب وعوالم الإنترنيت هما النمط الجديد للكتابة. اسمح لي أن أجيبك قائلة:

لقد أتاحت المواقع فرصة للعديد من حملة القلم، أن ينشروا إبداعاتهم بعد أن ضاقت بهم السبل للوصول للمجلات والجرائد الورقية. ولن ننكر أن هناك أقلاما متميزة عانقناها في هذا العالم الافتراضي، والتي لم تُعط فرصة مناسبة لإثبات ذاتها في العالم الواقعي.

فإذا كنت قد أثث اسمي الأدبي من خلال المجلات والجرائد الورقية الوطنية والعربية، إلا أن الانتشار الأوسع كان عن طريق هذه الكوة الضوئية، التي انطلق من خلالها اسمي مثل حمامة بيضاء في صحاري الحرف، لتعانق الملايين من القراء بغض اختلافها.

الكتابة جنون وحفر في الذات بحبر ضوئي

لكن من ضمن السلبيات التي تركتها سهولة النشر في الشبكة، إفرازها لأدب رديء له معجبيه الذين يصفقون له، حتى ظن كُتَّابه بأن ليس لهم مثيل في عالم الأدب.

ومثل هذه الأسماء تختفي كل ما جد النقد الصارم في ملاحقتهم، دون أن ننسى السرقات الأدبية التي عَرَّت عن بعض تشوهات هذه المساحات.

ولن ينكر أحد إلى أي حد ساعد الفضاء الإلكتروني في تحليق الإبداع عاليا، لذا أرى بأن العلاقة بين النشر الورقي والإلكتروني علاقة تكامل لا تنافر، فلا النشر الورقي يغني عن الإلكتروني ولا العكس.

- تحاول بعض الأقلام النقدية التمييز والتفريق في الأدب بين الأصوات الرجالية والأخرى النسائية، من خلال إبراز ميزات ينفرد بها الأدب النسوي تجعله متفردا ومختلفا، هل أنت مع هذه التصنيفات أم أنك ترين أن الأدب شعرا كان أم قصة أم رواية يُبدي تميزه من قيمته كنص إبداعي بغض النظر عن جنس صاحبته أو صاحبه؟

- أنا ضد هذه الثنائيات التي تعبث بذاكرة المتلقي، فإما أن يكون النص متميزا أو لا يكون، فما معنى أدب نسائي وآخر رجالي، فكل نص يحمل ثقافة صاحبه.

فهل كل تسلل الخطاب النسائي لقصائده من الرجال سيدعى أدبه كما ذكرت؟ لا نظن ذلك. مثل الشاعر نزار قباني المعروف بقصائده التي تحمل خطابا أنثويا بامتياز. وهل إذا قرأت إبداعا لا يحمل اسم صاحبه، ستعرف بأن كاتبه رجلا أو امرأة؟!!

فـ«الكتابة متخيل خنثوي، تَسْتَلْهِمُ لاشعوريا كينونة مزدوجة متجذرة في الأصلِ الميثولوجي للإنسان..هي كينونة الذات المتوحدة Andro-gyne المتعالية عن الأنوثة والذكورة معا. وقد أصَّل ذلك يونغ حين قال: إن الإنسان امرأة كان أو رجلا ينقسم إلى قسمين هما: الأنيما Anima الممثل للجانب الأنثوي والرامز إلى الهدوء والسلم والارتخاء والاستيهام والنزق والأحلام. والأنيموس Animus الممثل للجانب الذكوري، والرامز إلى الصرامة والدقة والتوتر والكوابيس والخشونة والنظام. وهذه الذات الأندروجينية لا يكون تمركزُها –وفقا لغاستوف باشلار- إلا في هوية الكلمات والأحلام، وليس في خصائص الذكورة والأنوثة، فهي التي تعطي للكتابة جنسنتها Sexualisé، وتُلحقها بالذات لكونها نتاجا صادرا عن القلب والنفس والكائن في راهنيته».*

- يلاحظ المهتم حضور ذلك النفس القصصي في قصيدتك دون أن يُفقدها شعريتها، هل يمكن أن تحدثيني عن هذا الحضور؟

إن حضور النفس السردي في شعري ما هو إلا إغناء لبنية القصيدة الفنية، فإذا كان من المتعارف عليه أن السرد خصوصية نثرية، فإن القصيدة الحديثة كسرت القاعدة. وقد تفاعلتُ مع آلياته، لأن الحكاية استطاعت أن تمتاح تواجدها من ديناميكية التخييل، ومن خلال شبكة من العلاقات التي تنظم هندسة القصيدة الحديثة وضبط جمالياتها.

فالوعي بتقنيات السرد منح النص الشعري خصوبة إبداعية، استهوتني منذ الديوان الأول «أقبض قدم الريح» حتى الأخير «فاتن الليل». حيث يبقى «النص فضاء افتتان» كما يقول رولان بارت.

إنها فتنة تشدني لأتنقل فراشة تقتحم أحداق الحلم، عوضت اشتهائي الكبير لكتابة القصة العادية، التي كان سحرها يشدني منذ رفعت قبعتي أمام سحر الكتابة.



أحد أعداد دورية «أفروديت»

- بإصدارك لمجلة «أفروديت» الدورية الخاصة بالشعر، دخلت ميدان الإعلام الثقافي الصعب، هل يمكن أن تحدثيني عن تجربتك هاته، مع الأخذ بعين الإعتبار الصعوبات التي تواجهها الإصدارات الثقافية بالمغرب؟

- إسمح لي في البداية أن أصحح أمرا، أفروديت كتاب دوري وليس بمجلة، والفرق بينهما أننا نخصص عددا ما لموضوع واحد فقط، دون أن نتناول أبوابا مختلفة مثل المجلات، وهذه التجربة الإبداعية لا تشمل الشعر فقط، بل تهتم بكل الأشكال الأخرى من قصة وتشكيل ونقد ومسرح وغيره.

فعندما أصدرنا بمعية المشرف العام الشاعر الكبير أحمد بلحاج آية وارهام، العدد الأول راهنا على التميز، وعرفنا بأن مجال النشر صعب، لكنه ليس بالمستحيل. لأني بكل بساطة لا أومن بالعراقيل التي تشد المرء نحو الأسفل.

لقد كثر الحديث عن ضعف القراءة وقلة مواكبة الناس للإصدارات الثقافية خاصة الشعر، ومن انعدام التوزيع. لكننا استطعنا إيصال منشوراتنا لكل المدن المغربية. بل فاجأتني سيدة حملت أحد أعدادنا وهو «الأنثى والكتابة» بعد أن وجدته معروضا بالقاهرة واقتنته.

إننا نحاول تجاوز الصعاب التي تتجلى في عدم تفاعل المهتمين سواء كانوا مؤسسات ثقافية والتي لم نلجأ إليها بعد، أو مبدعين تعودوا فقط على الإهداءات، وقراء يتقاعسون عن اقتناء الكتاب.

لنترك بصمة واضحة في مسار النشر المغربي، من خلال اعتماد أرضية جمالية ترتكز على الأناقة والجودة في الطباعة، وأيضا انتقاء الأسماء التي تشارك في خطنا الإبداعي.

فهذه الخصوصيات هي التي تلتف حول خاصرة اختلافنا في المنجز الثقافي المغربي والعربي.

ويبقى الوسط باهتا في استقبال الأعمال الجادة، فأنتم في الميدان وتعرفون من قصم ظهره بالمجاملات الفارغة التي لا تجدي... وما أكثر متاعب وأزمة نشر الكتاب المغربي والمعانات التي يعاني منها المبدعون!!!

لا إصلاح ديني
في غياب إصلاح جامع القرويين





■ يونس إمغران

** لو استطلعنا آراء الناس في بلادنا عن جامع القرويين، لتوزعوا بين مذهبين لا ثالث لهما، مذهب ـوهو الذي يشكل الأغلبيةـ لا يعرف هذا الجامع، ولم يقرأ عنه ـخلال مرحلة تعليمه الإعدادي- إلا شيئا يسيرا من تاريخه ودوره الحضاري البائد، ولا يعلم مصيره اليوم، ومذهب ثان ـويشكل أقلية لا بأس بهاـ يرى أن هذا الجامع مجرد بناية ومعلمة تاريخية لا دور لها اليوم، سوى استقطاب الزوار من المغاربة، والسياح الأجانب.

ولكن هناك من يعرف ويعلم ويدرك أن جامع القرويين مازال يؤدي دوره في التدريس والتعليم والتربية الدينية إلى يومنا الحاضر، غير أن هؤلاء ممن لهم معرفة بذلك، لا يشكلون في واقع الأمر وحقيقته، إلا فئة قليلة جدا لا تتجاوز أصبعي الإبهام والسبابة، ومن ثمة يصعب علينا أن نعتبرهم مذهبا ثالثا.

لقد ارتأى المسؤولون المغاربة السياسيون ـوليس غيرهم إطلاقاـ أن ينشئوا مرافق تعليمية تابعة لجامع القرويين ببعض المدن المغربية، فكانت كلية أصول الدين بتطوان، وكلية الشريعة بفاس وأكادير، وكلية اللغة العربية بمراكش، في حين حرصوا على أن يظل جامع القرويين المركز بفاس على سجيته التاريخية القديمة والنمطية، كما راهنوا بالمقابل على أن يبقى دور هذا الجامع محدودا في حياة المغاربة، دون أي تأثير أو قدرة على توجيه الناس في أمورهم الدينية والدنيوية.

والدراسة بالمرافق التعليمية للجامع المشار إليها أعلاه، تعد من أبشع صور التعليم في بلادنا، فمنتوج هذه المرافق بئيس وعتيق وتقليدي وجامد وراكد ومتعفن ولا ينفع في شيء، أضف إلى ذلك أن الولوج إلى هذه المرافق لمتابعة التحصيل «العلمي» سهل وميسر ومشرع الأبواب لكل من هب ودب من أنصاف العقول، والراسخين في الجهل، والمحاربين للاستنارة والنبوغ، والهاربين من نعم التفكير والنظر والتأمل المنتج.

بل يكفي أن يطلع المرء على كشوفات النقط لأغلب طلبة وطالبات هذه الكليات قبل الولوج إليها، ليقف على حجم المصيبة التي ابتلي بها التعليم في بلادنا.. بمعنى أن الهروب من الكليات والمعاهد الأخرى يقود بالضرورة إلى الاحتماء بمرافق جامع القرويين التعليمية التي باتت تشكل مأمنا لهم واستجارة (استغاثة به).

والواقع أن حاجتنا ملحة وعاجلة لتطوير تعليمنا الديني، وإلحاقه بمتغيرات العصر التربوية والبيداغوجية، على اعتبار أن الإصرار على ترك برامجنا التعليمة بكليات جامع القرويين على حالها اليوم، وكما هي، رديئة وقديمة وساكنة ومتحجرة وبعيدة عن فقه العصر وحركيته، هو إصرار مدفوع من طرف إرادة سياسية تحارب بقوة أي تحصيل علمي يستند إلى شرعية دينية.

نحن لسنا ضد تعليم ألفية بن مالك أو لا ألفية بن عاشر ولا ألفية العراقي ولا المنظومة البيقونية، ولا يزعجنا أن نطيل النظر والتفكير في سنن الترمذي ولا ابن ماجة ولا أبي داود، ولا يحزننا الانكباب على دراسة تفاسير الطبري والقرطبي وابن كثر وجلال الدين السيوطي.. ولكن يحز في أنفسنا أن نحرم أبناءنا وطلبة علمنا من ثمار المعرفة الحديثة، وعلوم العصر، وأسباب التقدم والنهوض والحضارة.. كما يقلقنا أن لا نجد منهجية دراسة أحاديث نبينا الشريفة، وتفاسير قرآننا العظيم، وسير صحابتنا الكرام وقادتنا الذين صنعوا تاريخنا المشرق بأفكارهم الجبارة، وبطولاتهم المغوارة، ودمائهم الزكية.

بيد أن الحاجة قوية إلى إعادة الاعتبار لجامع القرويين الذي لا يؤدي أي دور في حياتنا اليوم، في الوقت الذي نجد فيه صنوه جامع الأزهر الشريف بمصر يكاد يوجه الحياة الدينية ويصنع مجمل ملامحها في كل أقطار عالمنا العربي والإسلامي.. علما أن جامع القرويين أقدم منه، وأقرب منه إلى حضارة الغرب ومناهجه الرائدة في العلوم الإنسانية والاجتماعية.

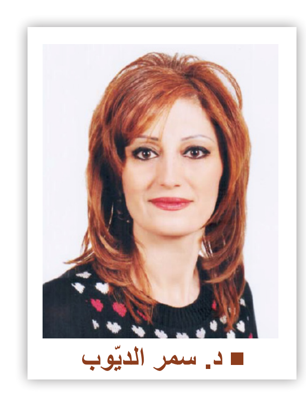
والسؤال الذي تتولد عنه عشرات الأسئلة، هو لماذا يصر البعض على أن يظل هذا الجامع محصورا في تعليم نواقض الوضوء، وشروط التيمم، وكيفية الأذان؟

لماذا نرفض تنصيب هذا الجامع منارة للمذهب المالكي، ومرجعا دينيا في العقيدة والشريعة والتصوف؟

لماذا لا نجعل لهذا الجامع شيخا وإماما أكبر، يعفينا من اللجوء إلى الاقتباس من فهم إخواننا المشارقة للدين الإسلامي وفلسفته؟ وبالتالي إلى الاقتداء بفتاواهم ومواقفهم وقراءاتهم للنصوص الدينية؟

لماذا يريدون الإبقاء على جامع القرويين معلمة تاريخية وسياحية؟.

والخلاصة، هي أنه لا إصلاح للخطاب الديني وتجديده، ولا هيكلة فاعلة للحقل الديني وترشيده، ولا عقلة لعلاقة الدين بالمجتمع المغربي، إلا بإصلاح جامع القرويين، ورد الاعتبار إليه، وتمكينه من العودة إلى العمل في حياتنا وفق آليات العصر الحديث، وجهاز مفاهيمه المتطور والمتفاعل مع المستجدات العلمية والاجتماعية والثقافية والحضارية.


■ د. سمر الديّوب

إيحاء اللون في «أكسر الوقت وأمشي» للشاعر توفيق أحمد

يعد ديوان «أكسر الوقت وأمشي» حافلاً بمهرجان ألوان لافت. ولا يهمنا حضور اللون في الشعر بقدر ما يهمنا خصوصية توظيفه ضمن الصورة الشعرية، وتفرد الشاعر في تحميله مضامين غير مألوفة. فالشعر يتميز بالفريد، لا بالمتشابه.

ويقترن الحديث عن الجمال بذكر الألوان، ولا يتأتى التعامل الجمالي مع اللون إلا لنفس شاعرة ترى في اللون لغة الحياة، ودرب المعرفة. وترى في العشق شعرية لون متفردة، فتتعامل مع موجودات الحياة برؤية خاصة. وقد نركز على علاقة شاعرنا بالعشق في إطار حديثنا عن إيحاء اللون، وفلسفته، وجمالياته. ونقصد بالعشق تجربة الشاعر العاشق في أحواله كلها الصوفية، والطبيعية، والعذرية.

يبرز الشاعر في ديوان «أكسر الوقت وأمشي» في مقام عشق له طرائق تصوف. وتسهم الألوان في رسم أعماق الوجدان الشعوري الذي يحيل الحسي إلى معنوي، ويضفي عليه أبعاداً تجريدية لمضمون التشكيل الفني في قصائده.

ومما لا شك فيه أن استخدام الألوان يضفي بعداً جمالياً تصويرياً، فيغدو الشاعر فناناً تشكيلياً أداته الكلمة الملونة حين يبدع لوحته.

ويتجلى حضور اللون من العتبات النصية «**شعاع**، **ألوان**، تلك الليلة، أميرة **الحبق** والعشق، **لوحة** مرعبة لقرية ما..» كما يبدو في العتبات الفرعية «مؤخرة **للعتم**، مقدمة **للضوء**، خاتمة **للضوء**، **صورة** خاصة جداً، صورة قديمة، **صورة** مختلفة..»

يقول في قصيدة ألوان:

حالة

عندما تسرقني الزرقةُ في البحر
تصبُّ الماءَ والنفيَ على فيض جروحي
يتمطى من عميق الحسّ في صدري إلهٌ
كاشفاً زرقةَ روحي

يقين

ألفُ وحشٍ لو من العتمة يأتي
لو على كلّ دروبي كامناً جهماً سيلقاني
ولو في كلّ غابات أمانيَّ
سيلغي البوح بالحلم
سأمضي
أكسرُ الوقت وأمشي1

نلاحظ التركيز على اللون الأزرق ذي الطابع النفسي. فزرقة البحر حين تسرقه تصب الماء والنفي على جروحه المتزايدة، وسيتمطى إله من عميق شعوره كاشفاً زرقة روحه. إنها حالة صوفية تظهر نمو مظاهر المعاناة، وتعاقب أحوالها في حالات الوصف التي لا يحدّها زمن محدد. فيتعطل الوقت، وينقطع مجراه.

يؤكد توحد الشاعر بالزرقة حقيقة الانفصام الوجودي الحاد الذي تؤكده اللحظة، وتدفع به إلى حدود من الرغبة في الانعتاق من إسار القيد الزمني؛ إذ تجتمع ثنائية الماء والنفي على فيض جروحه. وما مسوغ اجتماعهما سوى أن كلاً منهما وجه للآخر، ويحمل الآخر في مضمونه. تصبّ الزرقةُ الماء في جروحه، فيتمطى من صدره إله، فيمكّنه هذا الماء من معايشة مظاهر الألوهة. ولهذه المظاهر مصدران: الماء، والنفي. الماء الذي يحيل إلى معاني الحياة، الخصب، الوجود. والنفي الذي يحيل إلى الضد. فتمنحه هذه الثنائية معايشة الألم العميق، وإمكان الشعور باللذة بهذا الألم. فإذا به يكتشف زرقة روحه. وبمعنى آخر يمده هذا الألم بمزيد من ثمرات الكشف. فمن عميق الحس؛ أي من شعور مختلف عن شعور الآخرين يصل إلى مقام معرفة مختلف، ويندمج به فتصبح ذاته والطبيعة وجهين لعملة واحدة.

يعني الزمن الذي سعى إلى عدم تحديده تثبيت اللحظة، تثبيت ألمها وعشقِها هذا الألمَ الذي يريده الشاعر الذي استطاع أن يصل إلى مقام من مقامات التصوف، وملازمته، بل النعيم به.

وهو يصر على كسر الزمن، والعيش في زمن غير فيزيائي، فيتعمد كسر حالات المستحيل. فمن قمة العتمة يخرج؛ ليكسر الوقت، ويمشي؟؟؟ تؤسس هذه اللحظة لاغتراب وجودي، فلا يتوقف عن الكشف عن توتره الداخلي الخاص به. واليقين لديه هو كسر الوقت، والمضي. ويبدو ذلك من خلال الفعل المضارع الذي يؤكد حال النفي ونفي النفي. ومن ثم يؤكد حال الحفاظ على تجربة الألم نفسها.

وللون الأزرق ارتباط بالظلال الصوفية في الشعر؛ ذلك لأنه لون الفراغ والسماء والبحر، لون الآفاق الممتدة، لون الشفافية، «يرمز إلى العفة والعذوبة وخضوع الجسد»2

إنه لون غير متناهي الأبعاد، يتصف في شعر شاعرنا بالتحرك، ويرتبط بالشعور الذي يقدم معرفة خاصة به، فيغدو اللون موضوع معرفة لا يلبث أن يتحول لديه إلى موضوع جمالي حين يسعى إلى تحقيق وجوده الخاص في صفاء جمالي مائز.

يقول في قصيدة جوع:

فكّي/ إزار الجمرِ/ عن جسدي/ ما أنت غيرُ/ منابعِ اللهبِ/ أو تحرقين/ وأنتِ/ ناهبةٌ/ ما في/ حقولِ الصدر من حطب؟/ شلّعتني/ أطفأتِ بي/ نهمي/ وسكنتني/ كالغمز/ في الهدب/ ماذا يريدُ السكرُ يا امرأةً/ غير الذي عتّقتِ من عنب

يسعى من خلال اللون الصريح، أو الكنائي «الجمر، اللهب، الحريق، العنب...» إلى القبض على جوهر المعنى، فيرسم عالمه الشعري الخاص وفق شروط الحراك البصري بالدرجة الأولى. فتتعدد الألوان، وتتعدد إيحاءاتها بعد أن تأخذ موقعها في عالمه الخاص.

إنه يتحرك في زمان مكسور الوقت، ويبحث في كل حركة فيزيائية عن مسوغ لكي يلج عالمه الخاص الذي يحمل مدلولات الماضي، والحاضر، والمستقبل في إطار رؤية خاصة.

ويمر اللون في جملة تحولات حين يطلب إليها أن تفك إزار الجمر عن جسده مع أنها منابع اللهب –بصيغة الجمع- فيقدم ثنائية ضدية. فهي إما أن تبعد عنه حريق الشوق ولهيبه، وإما أن تشعله عشقاً. وهنا يتحول اللون تحت تأثير التحولات النفسية مؤصلاً ذاته في مقابل قراءتها ما وراءَ اللون. فيفرغ الصفة اللونية القديمة، ويخضعها لقانون التجربة، فتغدو لغته قادرة على اكتشاف وعي التمازج المرئي في

مراياه الخاصة، فيتشكل على المستوى التخيلي اللهيب، والجمر، والحريق، ولون العنب.
يبدو ظاهر القصيدة جوعاً عشقياً لكن النسق الظاهر يدخل في علاقة ضدية مع النسق المضمر؛ فتغدو الحرائق التي تنشب في داخله حرائق روحية شبه صوفية. فيتنازعه قلق وجودي يعبر عن ذاته في اتجاهين: مخاطبة المحسوسات، والإحالة إلى المجردات. ويتوازى الخطان في ثنائية ضدية، ويغدو الضدان مترافقين في تجربة الشاعر مع هذه المرأة «تحرقين/أطفأت» ويغدو هذا الحريق العشقي متوازياً مع حريق من نوع آخر؛ إذ يفتقد واقعه إلى الروح الإنسانية، ويفتقد هو إلى الأشياء الجميلة؛ لذا تتسم حيرته الظاهرة من خلال التضاد بالصدق الناجم عن معاناة شاعر تمتلئ حياته بأسئلة الحيرة، والقلق، والدهشة. ويظل في حال تساؤل دائم «ماذا يريد السكرُ يا امرأة؟» لذا تتعدد الرؤى الشعرية، ويغدو التعدد سمة من خلال اللغة اللونية الإيحائية، والتشكيل الفني الذي يمتد إلى التشكيل الإيقاعي. والأهم من ذلك التقابلات الثنائية بين الظاهر والمضمر.
وفي هذا الجو المشحون بالحيرة والشك يحتاج في شعره إلى الاتحاد بالفضاء الطبيعي؛ ليخرج من ضغط الفضاء الاجتماعي. يقول في قصيدة صهيل الذرى:

طفلٌ أنا أخطو ولي لُعَبُ
كتبي دروبٌ رملُها شُهُبُ
وغمامةٌ تبكي وسفحُ شذىً
نوراً على الآفاقِ أنسكبُ
وهجُ المسافةِ جُنَّ في جسدي
في كلّ ضلعٍ جامحٌ يثبُ
ورنيمُ أجراس المدى بدمي
والصبحُ أمٌّ للندى وأبُ
وجوارحي للنار قافلةٌ
لمواكب النسرين تنتسبُ
يجري بأوصالي غدٌ ألِقٌ
وعلى جبيني ترتمي السحبُ4

تتوازى الرؤية والرؤيا، ويغدو جسده امتداداً للطبيعة، فيقتنص الرؤى، ويلوذ بالرومانسية تملأ فؤاده، ويغدو القلق الحاضر والرؤيا الاستشرافية «الغد الألق» جنة من طراز خاص، تظهر ألوانها في أبياته.
لكن اغتراب الشاعر، وشعوره بالحيرة والقلق لا يمنعان الرؤية البصرية. وهنا تبرز حداثة التجربة الشعرية، ورفدها بمعطيات جديدة هي مزيج من السريالية والواقعية. فيزاوج بين تراث شعري حافل بالمجاز اللغوي، ويميل إلى الخروج بالشعرية إلى منطقة بكر بالتشكيل الفني، والاستخدام الخاص للألوان. ويمكن أن نعد التوازي بين هذين المستويين هو ما يضفي على تجربته الشعرية طابعاً خاصاً.
يثبت ديوان أكسر الوقت وأمشي أن الشاعر المتفرد ليس ذاك الذي يواجه إحباطات حياته بتفاؤل ساذج بل ذاك الذي يكتشف بمعطيات جديدة قدرة الإنسان على تجاوز تلك الإحباطات. ويغدو الشاعر في مقام العشق بؤرة يتفاعل داخلها ذاته وخارج ذاته، ويبدو كل شيء ضد الإنسان في زمنه وزمن أحلامه.
ويسترعي اهتمام القارئ في هذا المقام قصيدة أميرة الحبق والعشق بدءاً بالعتبة النصية؛ إذ جمعت تلك الأميرة الحبق الأخضر والعشق ذا الطاقة النارية: **أنتِ في خاطري قصائدُ خضرٌ/ كتبتها على المدى أشواقي/ أنتِ كالفجر فتنةً وحياءً/ وهو يمتاحُ من دم الأشفاق/ أبحثُ الدهرَ عن تجنٍّ لطيفٍ/ غيرَ عينيك جانياً لا الاقي/**
ما جلالٌ تعففي أو وقار/ حين كالصيف تدخلين رواقي/ حين كالصيف تدخلين جراحي/
أنتِ أشهى من ألفِ ألفِ عناقٍ/ حين كالصيفِ تدخلين زماني/ تستحمُّ الروحانِ بالإشراق/ أُسرجُ الوهجَ صهوةً من جموحٍ/ تترامى من خلفه آفاقي/ دافقٌ وصلُكِ الشهيُّ وحسبي/ أن تساميتُ بالهوى الدفاق/ لحظةَ الوعد يا حبيبة أخشى/ بعد حينٍ من لحظة الافتراق/ ما لنا والزمانُ نهربُ منه/ وهو للعمرِ مسرفٌ في التلاقي/ داعبي حلميَ الجميلَ وكوني/ في جحيمي مجامرَ الاحتراق5
العشق -كما يعرّفه الفلاسفة- حركة متوهجة في القلب من العاشق إلى المعشوق، أساسه الشوق الذي يقوم على أساس الافتقار إلى الآخر. فهو إذن حركة نارية متوهجة، يستمر توهجها؛ لأنها تقوم أساساً على الافتقار إلى الطرف الآخر، والشوق إليه.
ويتعدى الشوق بحرف الجر إلى. فهو شوق إلى غاية ما، وهو بحث عن معشوق قائم على رغبة متشوّق في خلق حبل يربط بينه وبين الشائق. قد يكون دائرة اتصال وحضور، لكنها تبدو لنا دائرة افتقار بقدر ما هي دائرة اتصال. والمشوّقات عناصر طبيعية يقوم أساسها على الصورة النورانية المتمثلة في البرق والرعد. وقد تتعدد المشوّقات6 والمهم أن الشوق يقوم أساساً على الغياب، والشوق أساس العشق وجوهره.7
ومما يثير الاهتمام جمع الشاعر بين الحبق والعشق. فالأخضر لون الانبعاث والتجدد والخصب. وربما يعيده هذا اللون إلى مدارج الطفولة في قريته، وإلى المرأة الأولى في حياته، فاستولت الخضرة على كيانه؛ لأنها «لون الأشياء النامية الدنيوية الملموسة التي يمكن أن تدرك إدراكاً حسياً بصورة فورية»8 يحاكي اللون الأخضر الجمال العشقي. فهو ملمح إلى الخصب بوصفه مبدأ في حد ذاته. «وهو اللون التقليدي لعيني الأنثى المغرية، وعيني الشيطان»9
اللون الأخضر لون الطبيعة والريف والأرض التي تحتضن البذور، وتُنبتها. وإذا ما تذكرنا ثنائية المادي والأسطوري أدركنا أن دلالة هذا اللون تمثل في شعرية الرؤيا أبرز مظاهر الخصب في الوجود، فيغدو هذا اللون أحد ظهورات الحياة فيه. إنه فعل ولادة. وإذا ما أسقطنا هذه الدلالة على القصيدة وجدنا أنها جمعت تشكيلاً فنياً هو مزيج لامرأة الحبق والعشق، تظهر أن هذه المرأة التي تتركب شخصيتها من ثنائية الأخضر والطاقة النارية هي صنو للطبيعة بكل ما فيها، وما يتصل بها من أجواء هي مصدر انفعالاته، وإيقاعاته، وألوانه. فهي حبه، وعشقه، وغضبه، وألمه، وحيرته، وشكه... وماذا بعد ذلك؟!
إنه يزاوج بين الوهم والإشراق» البياض» والنار والدم، ويريد أن يولد حرارة بمختلف الوسائل، فيزاوج بين هدوء الأبيض «الفجر» ونار الشوق، واخضرار القصيدة. فلا يهمه اللون في حد ذاته بل يهمه ما يتركه من أثر. ستستحمّ الروحان بالإشراق، وسيسرج الوهج صهوةً من جموح حين تدخل كالصيف رواقه.
وبهذه اللغة ذات الانزياحات الفريدة يظهر ولعه باللون. وهو ولع تدفع إليه الحاجة إلى الاكتشاف، والمعرفة. فيثير اللون مشاعر تعرّفنا صاحبَها، ومشاعره؛ « إذ يحدث اللون استجابة ما، فيختلط الفكر التخيلي، والأحلام الأمر الذي يستثير ذكريات ضائعة في الإحساس. وهذا ما يجعل للون قوة رمزية»10 من فلسفة اللون يخرج جوهر الحياة الواثبة في أعماقه. والاحتفالُ الواضح بالألوان الصريحة والكنائية، ومحاولة حصرها في اللازمن، وانتشارها من الأشعة فوق الشعرية دليلٌ على

شغفه باللون، واقتناعه بأنه أوسع شكل للتعبير عن مدركاته الحسية.
يقول في قصيدة حلم:
وبعدها سافرتُ في جزيرة الحنين/ رأيتُ أني أجمعُ الماء مع النيران/ وأنني أنهبُ من بيادر المراحل القادمة امتلاءها/ وأنني بالحُلم الجانح أفضح الزمان/ قرأتُ/ أن أحداً سافرَ في الحُلم/ يريدُ الماءَ والخصبَ/ فجاءته كوابيسُ من المَحْل/ ولا يسعفه سوى أن يعبر الحلم/ ويلقي الغيم من رحابه في الأرض/ يفجّر الأيام والمكان/ بُلِّغتُ/ أنني أدوسُ جثة الأمس/ وغيرُ عابئ بشرعة المدى/ وأنني بالحلم الجانح أفضّح الزمان/ وبعدها../ سافرتُ في جزيرة الحنين11
تدخل الألوان في حال تضاد «الماء والنيران» فالماء لا لون له، والتضاد بين اللون واللا لون من جهة، وبين النار المتوهجة والماء الذي يطفئ النار. ويجتمع هذان الضدان في جزيرة الحنين. وهنا نستطيع أن نلتمس حال شبه تضاد هي حال الفراغ الذي يشعر به في واقعه قبل أن يقرر السفر في جزيرة الحنين. فحين يجمع الضدين في هذا السفر يعني أنه قادر على صنع شيء ما، يكسر حاجز المعاناة التي يعيش فيها، ويغدو نافذاً في كل الاتجاهات؛ لأنه قادر على القبض على الماء والنيران معاً. فهذا القبض حضور دائم في التجربة الشعرية اللونية.

ولأن الشك والحيرة يسكنان في داخله نجد أنه يصل دائماً إلى مرحلة الشعور بعدم الوصول «قرأتُ أن أحداً سافر في الحلم يريد الماء والخصب فجاءته كوابيس المحل ولم يسعفه سوى أن يعبر الحلم» وفي سعي الشاعر إلى تجاوز الواقع بالتجربة يجد أنه مضطر إلى أن يطلق إمكاناتها. وهو أمر سيفضي به إلى تجاوز التجربة نفسها؛ لذا يتكلم على الرؤيا التي لا تتحقق في نظره إلا في الحلم «وأنني بالحلم الجانح أفضح الزمان» إن لديه رغبة في الحلم الآسر الذي هو حُلم تحطيم الزمان «كسر الوقت والمضي» وهنا نجد ظلالاً صوفية؛ إذ نجد «الصوفي دائماً مأخوذاً بما لا ينال»12 إنه يشعر أنه يمتلك الأشياء في حدود الخيال. فهو يحيط بالمتضادات في حدود الخيال فقط، ولا يسعفه سوى الحلم. وهو الأمر الذي جعله ينجذب إليها بل يرغب في تخطي معرفته المتحققة بها اندفاعاً إلى كسر الزمان، والدخول في العمق الذي لا يتعدد إلا من خلال أنه غياب ونفي لكل تحديد. فلا يجد الشاعر في جنوحه الصوفي انجذاباً إلى مظاهر الجمال في الحلم. إنه يرغب فيها في وجه، ويرغب عنها في وجه آخر. وتحتاج هذه الثنائية الضدية إلى إثبات طرف، وإخفاء آخر. فكان الطرف الفاضح للزمان، وكان عليه أن يقف في منطقة وسطى بين النفي والإثبات. فهو يشتهي العودة إلى الأصل لكنه لا يريد أن يصل. فهو يدوس ويفضح، ثم سافر في جزيرة الحنين مع ملاحظة التضاد في الزمنين الماضي والمضارع ما يعني أنه يرغب في حلم الاتصال، لا الاتصال الفعلي؛ لذا يفجر الأيام والمكان، ويفضح الزمان، فتستولي عليه الأضداد؛ لأنه مأخوذ بالحلم، ويقرر السفر في جزيرة الحنين. ومن هنا كان الوصول تضييقاً لجهة الحلم فقط؛ لذا يستمر الحلم، والسفر في جزيرة الحنين، ويغدو الحلم رغبة في الرغبة، ولا تدفع الرغبة بالذات إلى امتلاك موضوعها بل تعيق هذا الامتلاك من أجل الحفاظ على الموضوع، أو على الذات في بنيتها الناقصة؛ لذا نجد أنه كان دائم الشعور بعدم الوصول.
ولنتأمل أخيراً في هذه القصيدة التي تفصح عن اغترابه، وقلقه الوجودي، وشعوره بعدم الوصول «قرى تشبه المدن»:
قالت الريح للانتظار المؤجَّل/ أوصاني الأفق/ أن أطردَ الرعبَ والزمن البارد الأعصر الماجنة/ كلُّ ذاك التوحش في الروح ماض/ والمهاميزُ بالعشق تأتي ولا ريب فيها/ ضيعتي يا لهيباً من الرفض في العمق/ يا خطوطاً من الوحل تنساب في الجلد/ تغفو على جسد رافلٍ بالبروق/ إن وجهاً –طريداً- من الليل يا ضيعتي/ سينام على سُرر القش/ في الزمن العاصف/ سوف يبكي على نفسه/ ويسائل عن عزة العرش/ كلَّ شقوق الجبال وكلَّ الكهوف/ وكلَّ المغارات/ يمشي بقنديله الخافت الضوء/ يطلقُ في سقطة الروح/ أغنية للرحيل الطويل الطويل13
الوجه هارب من الليل، والزمن عاصف، والرحيل طويل طويل. يعني ذلك كله أن اللحظة الحاضرة هي بؤرة التوتر بين الماضي والمستقبل، وأن الماضي قيمة للمستقبل، وأن تكسير حدود الزمن الطبيعي، ونقض حركته أمران يجعلان الشاعر يخلق نظامه الزمني الخاص الذي يعمق المسافة بينه وبين فضائه الاجتماعي. ويتجلى ذلك كله من استخدامه الخاص للون.
وأخيراً: نجد أن الألوان قد اتخذت فلسفة خاصة، وإيحاء خاصاً يصبغ الصور التوفيقية بشعور وجداني مائز؛ فقد حولت شعرية اللون لديه بصرية الصورة الشعرية من قالب تعبيري جاهز إلى طاقة لونية حركية تقرّب مساحة التواصل بين النص والمتلقي عبر الحواس.

الهوامش:
-1 توفيق أحمد: 2010، الأعمال الشعرية، ط1، دار الينابيع، دمشق، أكسر الوقت وأمشي، ص30-28
-2 بيير داكو: 1985، تفسير الأحلام، ترجمة: وجيه أسعد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص247
-3 أكسر الوقت وأمشي، ص 67-68
-4 أكسر الوقت وأمشي، ص 50-51
-5 أكسر الوقت وأمشي، ص 42-43
-6 انظر في تفصيل هذه الفكرة: الحصري أبو إسحاق إبراهيم القيرواني: 1990، المصون في سرّ الهوى المكنون، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، تونس، دار سحنون للنشر والتوزيع. وقد ذكر المؤلف لمع البروق، وهبوب الريح، ونوح الحمائم....
-7 انظر للتفصيل في هذا الأمر: السراج جعفر بن محمد: د.ت، مصارع العشاق، دار صادر، بيروت، ص281 وما بعدها.
-8 ج. إ. كيرلت: 1963، معجم الرموز، نيويورك، ص50
-9 بيير داكو، تفسير الاحلام، ص248
-10 غراهام كولبير: 1983، الفن والشعور الإبداعي، ترجمة: منير صلاحي الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص250
-11 أكسر الوقت وأمشي، ص23، 24
-12 أدونيس: 1992، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ص112
-13 أكسر الوقت وأمشي، ص 21-22

المصادر والمراجع

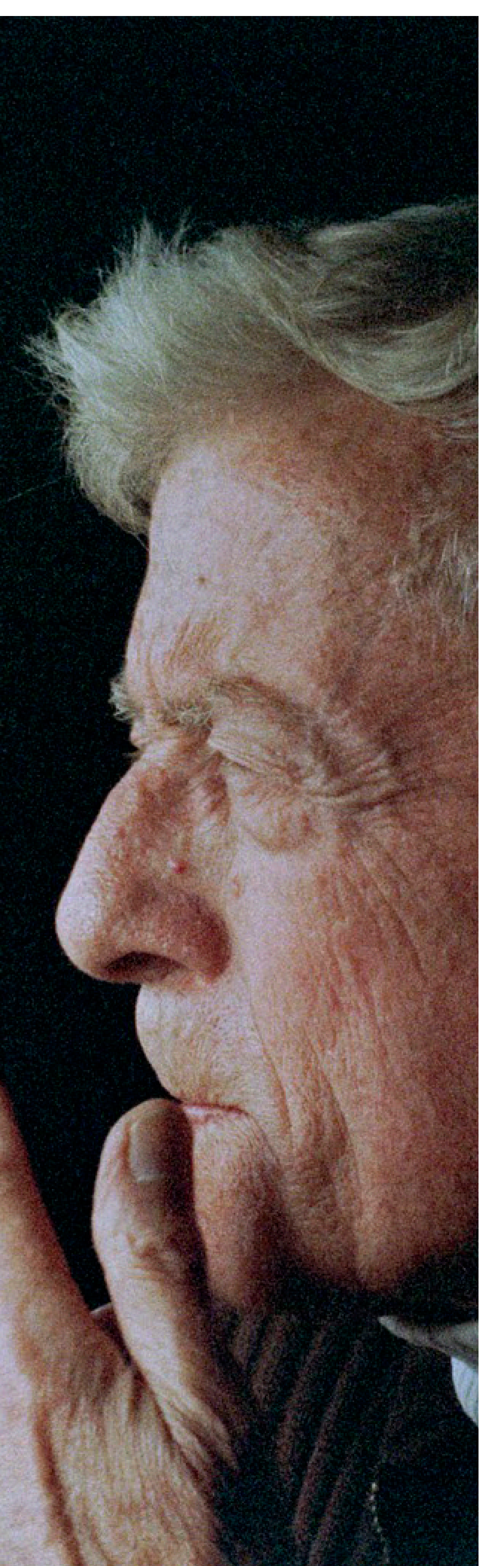
- أحمد، توفيق: 2010، الأعمال الشعرية، ط1، دار الينابيع، دمشق، أكسر الوقت وأمشي
- أدونيس: 1992، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت
- الحصري أبو إسحاق إبراهيم القيرواني: 1990، المصون في سرّ الهوى المكنون، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، تونس، دار سحنون للنشر والتوزيع
- داكو، بيير: 1985، تفسير الأحلام، ترجمة: وجيه أسعد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق
- السراج جعفر بن محمد: د.ت، مصارع العشاق، دار صادر، بيروت
- غراهام كولبير: 1983، الفن والشعور الإبداعي، ترجمة: منير صلاحي الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،
- كيرلت، ج.إ: 1963، معجم الرموز، نيويورك

كفى من قتل الآباء





■ الزبير بن بوشتى



عن دار كاباريه فولتير ببرشلونة صدر للمترجمة المغربية رجاء بومديان المتني الترجمة الإسبانية لكتاب محمد شكري «پول بوولز وعزلة طنجة».

«پول بوولز وعزلة طنجة» كتاب لا يشبه كتابي «تينيسي ويليامز في طنجة» و«جان جنيه في طنجة» في شيء، ذلك أن محمد شكري بكتابته عن پول بوولز لم يقصد التوثيق ليومياته مع هذا الأخير كما هو الحال مع الكاتبين ويليامز وجنيه اللذان سجل كل تفاصيل تسكعاته ونقاشاته معهما في فترات متفاوتة في الزمان والمكان الطنجيين. في كتابه عن پول بوولز حرص شكري على أن يطل على قرائه بأسلوب أنضج من سابقه وبلغة خاضعة للفصاحة القصوى، وبمحتوى مختلف أصر على أن يعمقه بالبحث ويغنيه بالمراجع والحواشي والهوامش. إنها رحلة يقترح فيها شكري على قرائه أن يشاطروه متعة قراءاته واستنتاجاته بل وأحكامه القاسية حتى. عناوين كتب وأسماء كتاب وأحداث ونوادر يحكيها شكري ببراعة كاتب وإن لم يعش بعضها فهو الشاهد القريب من الذين عاشعوها والعارف بتفاصيل العلاقات التي تنسجها شخوصها فيما بينهم. يعتمد العنعنة (عن فلان) في رواية أحداث ووقائع ليضفي المصداقية عليها وليتحلى بموضوعية المؤرخ الشاهد مبتغيا نزاهة وحياد الكاتب إزاء ما يكتب. فهل حقق شكري هذا الحياد؟ هو الكاتب لذاته وبذاته ومن أجل ذاته. محمد شكري الكاتب الذي مر بمحاذاة الرواية ليكتب سيرته الذاتية تحت أكثر من عنوان.

لم يكن لشكري أن يكتب هذا الكتاب لولا التسبيق الذي تسلمه من دار نشر ألمانية مقابل تأليف الجزء الثالث من سيرته الذاتية. غير أن شكري وكعادته في علاقته البسيكولوجية بالكتابة ظل يؤجل المشروع لأكثر من سنتين، وتحت الضغط الملح للإلتزامه تجاه الناشر الألماني ارتأى المغامرة بالكتابة عن بوولز. بالفعل فقد كانت مغامرة بل مخاطرة كبرى أن يكتب شكري عن پول بوولز... أن يستبدل أباه الطبيعي في «الخبز الحافي» بأبيه الأدبي في «پول بوولز وعزلة طنجة».

لم يكن كتاب شكري عن بوولز مغامرة محفوفة بالمخاطر فحسب، بل كانت وخيمة العواقب أيضا، ذلك أن شكري ظل يعاني من عقدة هذا الكتاب إلى أن مات. وأتذكر أنني سألته يوما في حوار مطول:

«-عندما كتبتَ كتابك عن پول بوولز هل يعني هذا أنك تخلصتَ في حياتك من اسمه؟

فكان جوابه:

- نعم، لدرجة نسيت أني صاحب هذا الكتاب.

- كما تخلصت من عقدة الأب في الخبز الحافي؟

- نعم، مثلما تخلصت من عقدة الأب التي كانت تصاحبني وترجمني من كل الجهات. وبكتابي عن پول بوولز أكون قد قتلت الأب الثاني. فكفى من قتل الآباء (يضحك منتشيا)».

ترجمة

هل ثمة وجود لبرابرة متخلفين؟

قراءة في كتاب تزفطان تودوروف «الخوف من البرابرة: ما وراء صدام الحضارات»*

يتساءل وزير الخارجية السابق عن مفهوم كلمة «برابرة متخلفين» التي تم استعمالها كثيرا لوصف بعض الفاعلين في تأجيج الصراعات في العالم. هذه الكلمة «البرابرة» يعتبرها تزفطان تودوروف غريبة عن الثقافة الأوربية.

تحدو تودوروف رغبة عارمة في أن يكف الفرنسيون والأوربيون والغربيون عن تغذية المقولة الشهيرة «صدام الحضارات» التي يزعمون أنهم يطعنون في صحتها، كما يدعون أنهم تحرروا منها و تجاوزوها.

يُسخّر تودوروف في كتابه «الخوف من البرابرة: ما وراء صدام الحضارات» كل موهبته الفذة وقناعاته التي يستشعرها المرء في كل صفحة من كتابه، كما يوظف ثقافته الفلسفية المتواضعة لتطهير وطرد هذا الخوف من «البرابرة المتخلفين» الذي غزا الولايات المتحدة الأمريكية ومن ثم من الغرب بكامله بسبب، أو بذريعة أحداث الحادي عشر من شتنبر. لقد قاد هذا الخوف الغرب إلى التخندق في نزعة مانوية (قائمة على عقيدة الصراع بين النور والظلام، الخير والشر، الحضارة والهمجية) كما قاد هذا الخوف إلى شن حرب ضد الرعب بناءا على مواقف وذرائع يشوبها الكثير من الالتباس والغموض بحيث أصبح الغرب لا يرى المسلمين إلا من خلال الإسلام كما عجز عن التمييز بين الإسلام والإسلام المتطرف، والإسلام المتطرف عن الإرهاب. الشيء الذي جعل الغرب لا يفكر إلا في استخدام القوة كرد فعل على هذه البربرية المزعومة، فامتنع بذلك عن كل تحليل أو إجراء سياسي. في نفس الوقت، يعبر المحلل الأمريكي فريد زكريا في كتابه «عالم ما بعد أمريكا» عن دهشته في رؤية الدولة الأقوى في العالم تعيش في براثين الخوف من كل شيء ومن الآخرين أيضا.

يُسْعف تودوروف الحظ ليجعل كل قارئ يتميز بالإخلاص وحسن النية أن يقوم بتفكيك الاستعمال الإستيهامي التخيلي الخادع لكلمة «برابرة متخلفون» المستخدمة تاريخيا –يُعتبر المرء دوما بربريا متخلفا مقارنة مع الآخر- كما يفسر تودوروف أن «الهويات الجماعية» اتسمت تاريخيا بالتعايش بحيث لم تتوقف عن التفاعل والاغتناء القائم على روح المقايضة والتبادل.

فضلا عن هذا، يرى تودوروف أن الحرب التي تجري رحاها في العالم والتي تبدو حربا لا مناص منها يمكن للمرء أن تجنبها خصوصا إذا عرف كيف يذلل العقبات ويدرأ المخاطر حين يتعلق الأمر بالعلاقة المتأججة للإسلام مع الغرب.

بالنسبة لتودوروف، فالفكر الأوربي –الذي يستحضره بتعبير قوي مستوحى من جورج سومبران، برونسلاف جريميك حتى وفاته وإليا بار نافي حتى وقت قريب –يحتوي على الترياق المضاد لجميع هذه الانقسامات الخطيرة. إن الفكر الأوربي فكر قائم على قبول التعددية، ليس


ترجمة: محمد الجرطي

باعتبارها إرثا تاريخيا معيقا ومعطلا ينوء المرء بتحمله، بل كمبدأ أساسي للمستقبل وكمؤهلات بناءة.

ليس بمقدور المرء سوى أن يعبر عن افتتانه بمقاربة كهذه تخاطب قضيتين مركزيتين: قضية أمريكا و قضية أوربا. إن طرح تودوروف يبقى تصورا معاكسا بشكل تام ومطلق لإيديولوجية وسياسة جورج بوش خلال السنوات الأخيرة، تلك الإيديولوجية التي كان لها التأثير الأكبر على الرأي الغربي بما في ذلك الرأي الفرنسي أيضا.

يكتب تودوروف بطريقة معكوسة: «ليس بوسع الإنسان أن يطمس قرونا من التاريخ هيمنت خلالها الدول الخائفة حاليا بمعنى «الدول الغربية» على الدول مصدر الخوف حاليا بمعنى «الدول التي تثير استياء الغرب وتخوفه» أي الدول العربية المسلمة».

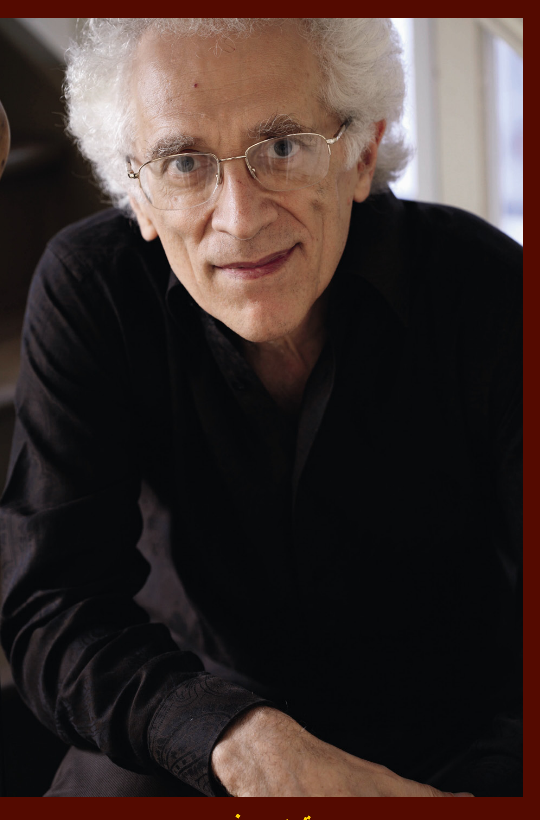
في نظر تودوروف «إن الشرط المسبق هو أن تتوقف النخب الغربية على اعتبار نفسها المجسد المطلق للحق والفضيلة والنظام الكوني كما يجب أن تكف على التعالي وازدراء قوانين وأحكام الآخرين». غير أن هذه الخاصية تبقى للأسف جوهر تفكير النخبة الغربية «إن حق التدخل العسكري، يلح تودوروف قائلا، يعرض للخطر المُثل العليا التي يدافع عنها الغربيون -الحرية، المساواة، العلمانية، حقوق الإنسان- فتبدو كتمويه مبسط لممارسة إرادتهم في السيطرة على العالم، وبالتالي تفقد هذه المُثل العليا الحظوة لدى الجميع».

على عكس هذا، يحث تودوروف الغرب في كتابه قائلا: «لكي يتسنى للشعوب المسلمة في الدول العربية أن تحول أنظارها فتلتفت إلى الأسباب الداخلية الكامنة وراء خيبتها وإخفاقاتها، فينبغي معالجة القضايا الخارجية الأكثر بروزا وجذبا للأنظار، هذه القضايا التي يبقى الغرب مسؤولا عنها» أي قضية فلسطين، العراق، إيران وأفغانستان.

على الرغم من أن بعض الجمهوريين والديمقراطيين المتسمين بالواقعية يحاولون إعادة التفكير في أسس السياسة الخارجية الأمريكية بعد فشل وإخفاق إدارة بوش، فهل سيكون بوسعهم

التحلي بالشجاعة لمناقشة وانتقاد الأولويات الأمريكية بكل نزاهة في الوقت الذي ينزع فيه العالم الناشئ إلى تحدي روما الغربية؟ يتطلب هذا الأمر على الأقل اللجوء إلى تقرير بيكر-هاملتون للمنطقة بأسرها لمعرفة كيف يتم إعادة دمج الحقائق والتعامل مع كل «البرابرة».

بالنسبة للاستجابة الأوربية، يتحلى تودوروف بالشجاعة ليعترف بذلك: التشبث بنفس الفكر كقوة يجعل التعددية غير كافية. النزعة الملائكية (السلوك الملائكي) التي تسعى إلى إسقاط حالة أوربا على بقية العالم تبقى إجراء غير ملائم. يتعين على أوربا أن تصبح «قوة هادئة» حتى لو كانت غير قادرة من حيث المبدأ استبعاد اللجوء إلى استخدام القوة المسلحة. يبقى تودوروف إذن أكثر واقعية من الأشخاص الذين يحلمون بأوربا


تودوروف

المكتفية «بقوتها اللينة» (معاييرها، مساعدتها، مشروطية أحكامها، خطاباتها) لتسطع وتشرق عن طريق مثالها الديمقراطي ونموذجها الاجتماعي. هذا ما ينبغي إقناع الأوروبيين بمصداقيته. فهل سيتمكن المستقبل القريب من أن يفتح عيون الكثير على واقع العالم الذي مازال بعيدا عن تشكيل «المجتمع الدولي»؟.

*** Les «barbares» existent-ils?**
Par Hubert Védrine | publié le 19/09/2008
Débats Le Figaro.fr



The New Nile

Homage to the Egyptian Revolution

When Egypt fed the world with corn,
It sucked the breast-milk of the Nile;
The Pharaoh’s power, the Roman guile
Drank from that plenteous horn.

The new Nile is a Nile of light,
The world’s bright screens, the cellphone’s glow;
The fertile information-flow
Makes fires in the night.

The new Nile is a Nile of tears,
Of mourning for her children who,
Dying in giving, overthrew
The tyranny of years.

The new Nile flows with liberty,
For today tyrants everywhere
Shake in their boots with doubt and fear
They will be swept to sea.

By Fred Turner




سيد جودة - مصر

النيل الجديد

شعر:
فرد ترنر/ الولايات المتحدة
ترجمة:
سيد جودة / مصر

مهداة إلى الثورة المصرية

مصرٌ إذْ أطعمتِ العالمَ ذرةً
رَضِعَ العالمُ من ثدييها لبنَ النيلْ
بَأسُ الفرعون، ومكرُ الرومانْ
شَرِبَا من أرضِ الخصبْ

النيل جديدٌ، نيلٌ للنورْ
إشراقة شاشاتِ العالمِ، وَمْضُ المحمولْ
سريانُ المعلوماتِ المَثمرْ
يشعلُ في الليلِ النيرانْ

النيلُ جديدٌ، نيلُ دموعٍ
وحِدَادٍ، فلهُ أطفالٌ
ماتوا حينَ عطاءٍ
إذْ هَزمَوا سنواتِ الطغيانْ

النيلُ جديدٌ، يجرِي حُرًّا
فطغاةُ اليوم بكلِّ مكانْ
في شكٍّ، في خوفٍ يرتعدونْ
هم نحوَ البحرِ سينجرفونْ


Design
Linam
Solution
Design: LINAM SOLUTION
www.linam-solution.com
+212 539 32 54 93
Complexe Commercial MABROUK
77 Rue de Fès 8ème Etage N°24 - Tanger
...votre Pub de A à Z.
COMMUNICATION AUDIOVISUELLE

الأدب والشرط الإنساني





■ أحمد القصوار

لم يكن الأدب في جميع مراحله المتعاقبة زخرفا أو بديعا أو سفسطة لغوية أو محسنات بلاغية أو كلاما لا يدل سوى على نفسه. لم يكن الأدب قط بوقا للدعاية أو وسيطا بين عالمين أو ناقلا أمينا لرسالة أو مضمون سابق عليه. لم يكن الأدب مطية للتنفيس عن الذات أو مجالا لتفريغ «المخزون» الذاتي أو النفسي سعيا وراء راحة الأديب ورفعا لكربه! لم يكن الأدب صورة أو نسخة مصورة لمجتمع أو قبيلة أو شعب أو حزب أو دولة أو أمة... لم يكن الأدب لسانا ناطقا أو تعبيرا «معبرا» أو أي شيء يخطر على البال خارج الأدب.

ما سبق أن نفيته عن الأدب وأبعدت عنه تهمته (وغيره كثير) يروم الدفاع عن فكرة أن الأدب يستمد مشروعيته من الأدب وليس من شيء آخر غيره. هذا هو الدرس الذي ما فتئ كبار المنظرين والنقاد يرددونه أو يشرحونه للمتخصصين قبل المهتمين أو القراء العاديين.

فالأدب حجة الأدب، ولا يحتاج إلى دليل غيره كما سبق لشارل دانتزيغ أن قال، ولا يعني هذا أننا أمام طبعة مزيدة ومنقحة لمدرسة الفن من أجل الفن، وإنما نحن أمام أطروحة جديدة تقول باستقلالية الأدب عن العوالم المحيطة به أو المتداخلة معه، على اعتبار أنه يخاطبها ويستعملها... لكنها لا يمكن أن تهيمن عليه أو توظفه لصالحها. وينطبق ذلك على اللغة والذات والمجتمع والإيديولوجيا والثقافة وغيرها.

لا يكفي استعمال هذه الخطابات، وإنما ينبغي فتح أفق جديد داخل خريطة الأدب واكتشاف طرق جديدة لم يسلكها أديب من قبل. هنا تكمن عبقرية كبار الأدباء على مدى تاريخ البشرية.

وفي هذا السياق، ثمة اتجاه يحرص على الربط السُّري بن الأدب والتاريخ والجغرافيا، ويرى أنه لا مندوحة من وصلهم والإيمان المطلق بأواصر القربى بينهم. الحق أن هذه الفكرة ليست صحيحة أو خاطئة في حد ذاتها، ما دام الأدب (المكتوب أو الشفاهي) «يستخدم» اللغة التي هي من تربة الجغرافيا و«إفرازات» التاريخ. كما أن الأديب كائن حين يأكل ويشرب وينام ويمشي في الأسواق.

أين هي المشكلة إذن؟

إن ترديد فكرة بسيطة وشبه بديهية لا يحقق إنجازا ولا يضيف كشفا أو ينير طريقا، لهذا أعتقد أنه ينبغي الإنتقال إلى مستوى أعلى يجعل الأدب فنا مستقلا له تاريخه وجغرافيته الخاصة (من دون أن ننفي أن أي أدب هو نتاج تربته الجغرافية ومرحلته التاريخية). وهذا معناه أنه ينبغي النظر للأدب نظرة مكبرة عالية لا نظرة تحققية تصعد وتنزل بينه وبين الواقع التاريخي والحقائق الجغرافية للأديب. ماذا يهم القارئ أن يعرف بأن الأديب الفلاني «يعكس» في أدبه بيئته أو مجتمعه أو جهته؟

ما يهم القارئ المهتم هو الإضافات الجديدة التي جاء بها أدب أديب معين، والمناطق الجديدة التي اكتشفها، وجعلت تفاعله معه تفاعلا إيجابيا. ذلك أن «المتعة» التي يشعر بها القارئ، أو الكشف الذي يضيئه الناقد أو الدارس ليس مردها إلى التفاعل مع الواقع الإجتماعي أو الظروف التاريخية، وإنما إلى أن الأديب استطاع في أدبه سلك طريق جديدة أو بصم توقيعه المختلف عمن سبقه.

هذا ما يجعل كبار الأدباء يحوزون مكانة كبيرة في نفوس القراء وتردد أسماءهم على مدى التاريخ، من دون حتى أن نعرف شيئا عن واقعهم وتاريخهم وجغرافيتهم. إنهم أضاءوا منطقة مظلمة في الوجود الإنساني و عانقوا الشرط الإنساني الكلي باختلاف الأعراق أو الجنسيات أو الألسن أو التضاريس الجغرافية أو الظروف التاريخية.

دانتي والكوميديا الإلهية
بين سلم المعراج المحمدي توابع ابن شهيد وغفران المعري

■ فؤاد اليزيد السني بروكسيل / بلجيكا

مقدمة تمهيدية

لقد كان المبرر والحافز الأساسي الذي دفع بنا إلى القيام بهذا البحث المتواضع، هو رد الاعتبار للتراث العربي الإسلامي وتبيان مدى الأمانة العلمية، التي كان يتحلى بها العلماء المسلمون، في تحقيق مصادرهم الأجنبية، التي كانوا يتعاملون معها. بالفعل لقد وصل إلى ديار أوربا، بل إلى رحاب المعمورة المتمدنة آنذاك، خلال العصور الأوربية الظّلامية الوسطى، التي كانت تعادل ما يمكن بتسميته لدى المسلمين ب«العصر الذهبي الإسلامي»، جزء لا يستهان من هذا التراث إن لم نبالغ قائلين، بل مجمله. ولقد عمل هذا الكم الهائل من الأعمال الأدبية منها والعلمية، على دفع عجلة التاريخ البشري نحو الأمام. ولقد حصلت من جراء هذا التأثير، أن ازدهرت مدنيات متعددة حول البحر الأبيض المتوسط، خصوصا في البلدان الأوربية التي كانت تقع في جوار رقعة جغرافية ما كان يسمى ب«دار الإسلام». ولقد كانت أوربا المسيحية، هي المستفيد الرئيسي من قيمة هذه البحوث والنتائج العلمية والأدبية، في دفعها نحو مستقبل مزدهر ومتنور. لكن للأسف الشديد، ونحن نتحدث عن أوربا القرون الوسطى وما بعدها، وما حظيت به من عطاء عربي إسلامي، في تتمة بناء الحضارة البشرية، نصطدم بجدار ذاكرة فولاذية، مصابة بداء مرض النسيان المتعمد. وإننا لنتساءل عن مدى قيمة الأمانة العلمية لدى هؤلاء. نعم هؤلاء الذين تنكروا عمدا، لهذا المكسب الحضاري، ولأمانة أساتذتهم المسلمين، وراحوا ينسبون باطلا لأنفسهم تارة، وللإغريق والرومان تارة أخرى، مدى ما حققوه من ازدهار وتقدم، في ميدان البحوث والاكتشافات العلمية. بل لغاية يومنا هذا، وقد وضعنا أقدامنا في مستهل القرن الواحد والعشرين، ما نزال نصطدم بهذه الأنانية الغربية، التي ما تزال بغرورها المعهود، مصرة على تفسير وقيادة المسار البشري، عبر محورته حول مركزيتها الذاتية والعرقية. وهذا ما تنبه له مؤخرا عدد لا يستهان به من الباحثين الأوربيين من أمثال «طيوفيل كوتييه»، «آلان دي ريفيرا»، «بارطوليمي بن نصار»، «بوركات»، «جورج سارطون»، وغيرهم، وهم كثر. وبخصوص هذه الكراهية الوراثية، التي يكنها الغرب للعرب والمسلمين، يرى الباحث محمد أسد، بأنه قد نتج عن هذه العرقية الأوربية الأنانية،كرها للحضارة الإسلامية والمسلمين، ما يزال متفشيا وملموسا بشكل رهيب، لغاية يومنا هذا. وهذا الكره في تصوره، قد كان وليدا للخوف والانبهار في آن، من الآخر، الذي كان يتميز بتفوقه الحضاري عليه. ونسوق بالمناسبة، هذه المقولة المقتبسة من كتابه «في مفترق الطرق»: «إن دمار إسبانيا المسلمة قد تطلب قرونا عديدة قبل الوصول إلى غايته. وبسبب امتداد هذه المقاومة الزمنية الطويلة، تبلور لدى أوربا الإحساس بمواجهة كل ما هو عربي إسلامي، وبقي منذ ذاك بشكل مستمر. ولقد ترتب عنه القضاء النهائي على مسلمي إسبانيا، الشيء الذي لم تعرفه أية أمة مدى التاريخ. ولقد قابل هذه البربرية إحساس بالفرح والافتخار، علما بأن النتيجة كانت القضاء على حضارة العلوم والتعايش، واستبدالها بالجهل وكبرياء القرون الوسطى». ويضيف الباحث محمد أسد معلقا على ما أسماه ب «شبه اعتراف أوربي»، ولكنه اعتراف قد جاء جد متأخر، بخصوص هذا النبراس الحضاري العربي الإسلامي قائلا: «بل حتى المستشرقين الأوربيين الأكثر نزاهة، قد وسخوا أنفسهم وأصبحوا بالمناسبة في قفص الاتهام بسبب الأكاذيب اللاّ علمية التي روجوها عن الإسلام». ونكتفي بهذا القدر ونعرض للهدف الرئيسي، الذي مهدنا له بهذه المقدمة التوضيحية. فبسبب هذا المسخ، وهذا التشويه المقصود للتراث العربي الإسلامي، ارتأينا أن نقدم للقارئ الكريم مجموعة من الدراسات والأبحاث، تتعلق بتبيين مدى تأثير هذا التراث الإنساني العربي الإسلامي الخالد، على مدنية الغرب ومفكريها. وستكون دراستنا الأولى هذه التي نضعها بين أيدي القارئ الكريم «الكوميديا الإلهية» للشاعر الإيطالي «دانتي الليجييري» ومصادرها ومراجعها الإسلامية. بالفعل لقد تعرض بالبحث، لهذه «الكوميديا الإلهية» عدد لا يستهان به من الدارسين العرب، من بنت الشاطئ، لغاية زكي مبارك. ومنهم من رجح تأثر الأديب الإيطالي بالتراث الإسلامي، ومنهم من نفى ذلك. وملاحظتنا في هذه الأثناء، أن كثيرا منهم، قد حام وطوف حول الموضوع، دونما اختراقه بالبحث والشواهد المدققة. وهذا ما سنسعى طرحه من خلال هذه الدراسة.

الكوميديا الإلهية بين السلم المحمدي وغفران المعري

لقد كان مسقط رأس الشاعر الإيطالي الشهير «دانتي الليجييري» ب«فلورنسا» سنة 1265م والوفاة ب «راڤين» سنة 1321م. ولقد اشتهر عالميا بعمله الأدبي «الكوميديا الإلهية»، التي اخترقت سمعتها الآفاق، والتي ترجمت إلى معظم اللغات العالمية.

ومما نعرفه عن هذا الإبداع الشعري الخيالي، الذي اصطلحنا على تسميته ب«الرسالة الإلهية»، وهو أنها قد ألفت ما بين 1307 و 1321م. وأنها كانت في بدايتها تحمل إسم «الكوميديا» فقط، استجابة للجنس الأدبي الذي بنيت عليه، والذي كان يتأسس على مبدأين: ينبني من جهة على أسلوب لغة دارجة، وسيطة، مفهومة من قبل العموم، ومن جهة أخرى، على النهاية السعيدة التي تتوخاها وتسعى إليها. ويعود الفضل للشاعر والأديب الإيطالي «بوكاس»، الذي جاء من بعد «دانتي» بنحو ربع قرن، في إضافة إسم «الإلهية»، لرسالة «الكوميديا» فأصبحت تعرف منذ ذاك الوقت، ب»الكوميديا الإلهية». والنص المرجعي الأساسي، لهذه الرسالة السماوية، المتواجدة بين أيدينا اليوم، يقوم بالأساس على طبعة «ليدوفيكو دولش» المنشورة سنة 1555م بعامية «فلورانسا». ونذكر بهذا الخصوص، بأن اللغة الدارجة التي حررت بها «الكوميديا الإلهية»، قد عملت على توطيد دعائم عامية «طوسكان»، كلغة إيطالية رسمية ناشئة. أما الجذور الحقيقية لهذه المحاولة اللغوية «الدّانتية» التوحيدية، فتتواجد بجزيرة «صقلية».

وجزيرة «صقلية» هذه، التي كانت موطنا للعرب المسلمين، لما يقارب ثلاثة مائة سنة (منذ دخول الأغالبة السُّنّيين إليها سنة 827م لغاية سقوطها على يد النّورمانديين سنة 1091م). فقد شهدت تجربة أدبية ونهضة علمية منقطعة النظير، في ربوع أوربا القرون الوسطى. بالفعل لقد عاد هذا التراث الإسلامي بفضل كبير على بلد إيطاليا، التي لم تكن قد اكتملت وحدتها الترابية آنذاك. فأول محاولة للغة أدبية دارجة صريحة، كانت قد حصلت هنا في جزيرة «صقلية». وكان المؤثر والمولد الأساسي لهذه الظاهرة الأدبية، حسب المصادر الأوربية نفسها، ظاهرة شعراء الشعر الغنائي، الذين أطلق عليهم، في الأدبيات



الأوربية الوسيطية، تسمية «طروبادور». وهؤلاء الشعراء يعرفون من قبل خبراء أدبيات القرون الوسطى، بكونهم عربا في الأصل وأن للمصطلح اللاتيني «طروبادور trouba-dours»، هو في الأصل نقلا صوتيا للصيغة العربية «طَرَبُ الدّور». وكان يمثل هذه الظاهرة الغنائية، الشعراء المتجولين من أصول عربية أندلسية، إن لم نقل متوسطية، نسبة إلى مدن البحر الأبيض المتوسط المحيطة بأوربا ك:

الأندلس و«صقلية»، و«مالطا»، و«قشتالة»، و»سردينيا»، و»كريت»، و«باليرمو»، و«تاورمينا»، و«كالياري»، و«قبرص»، والجزر الأخرى المحاذية لها.
ولقد ازداد هذا التأثير، في «صقلية» وتوطد، خصوصا إبان حكم الملك الجرماني، الإمبراطور «فريدريك الثاني»، الذي عرف بتأثره الكبير بالثقافة العربية الإسلامية. ومن هنا، أي من «صقلية» بالذات، انتقلت هذه الشعلة الأدبية نحو وسط إيطاليا فشمالها، لتأثر على كل اللهجات المستعملة. وإذا صح التعبير، على كل المنوعات اللغوية العامية ذات الصبغة الرومانية والأصول اللاتينية، ك: «لومباردي»، «فلورانسا»، «طوسكان» و«البندقية». ولقد حققت بهذه المناسبة، ولادة ما أصبح يسمى آنذاك ب «الأسلوب الجديد». وهنا يظهر «دانتي» على الساحة، كمنظر لغوي لما سيصبح ب«العامية الفصحى». هذه التي ستصبح مع مرور الوقت، القاسم المشترك للشعب الإيطالي بأكمله. إذن فالفضل يعود ل«دانتي»، في وضع الحجر الأساس، للغة إيطالية وطنية موحدة، في زمن كانت اللهجات الرومانية تتقاسم جغرافية إيطاليا تحت سلطة لاتينية الكنيسة الرسمية، التي كانت تدعى ب«لغة النحو والعلوم والآداب». ونلفت الانتباه بأن إيطاليا القرون الوسطى، كانت تتكون من عدة أقاليم ومدن جمهورية، مستقلة كل منهما عن الأخرى. ويقول المؤرخ والباحث الفرنسي «هنري فوفيت» بهذا الخصوص، بأن «دانتي» قد نظم «الكوميديا الإلهية»، بلغة عامية فصيحة، في قالب شعري ثلاثي القافية، بحيث أن قافية البيت الأول كانت تأتي مناسبة للبيت الثالث، وقافية البيت الثاني، ملائمة للبيت الأول من المجموعة الثلاثية، التي كانت تأتي بعدها. ولقد قسم «دانتي» رسالته الشعرية السماوية، إلى ثلاثة مجموعات غنائية: فصل في الجحيم، وثاني في المطهر وثالث في الفردوس. وجاءت كل مجموعة مشتملة على ثلاثة وثلاثين نشيدا، باستثناء مجموعة الجحيم التي استهلت بنشيد استفتاحي إضافي رمزا للواحد المطلق، ولقد جاء تصور هذه الكوميديا على الشكل الهندسي التالي:
- مركز الأرض الثابت في وسط الكون، ومن حوله تدور السماوات السبع:
- سماء النجوم الثابتة.
- المتحرك الأول، ومن دونه يوجد موطن الآلهة.
ويتواجد الشيطان الأكبر في وسط الأرض، تحت مدينة القدس، حيث يتمركز الجحيم. وتتفرع عن هذا الجحيم، خمس دوائر تتواجد عند مدخل المدينة الإلهية، وأربعة أخرى تقع خارجها. كما ثمة طرق تقود، من مقام الشيطان، بشكل معاكس، لمدينة القدس حيث يرتفع المطهر، الذي يشتمل على:
- شط الجزيرة.
- ما قبل المطهر.
- والسطوح السبعة.
وعلى قمة المطهر تتواجد جنة عدن.
وهذا المطهر، يمثل مسرحا رهيبا، لكل من المتكبرين، والحاسدين وأصحاب الشره والنهم. لكن من أجل البلوغ إلى رؤية الإشعاع الإلهي، عليه أولا أن يتجاوز نهر النسيان رفقة المرشدة «بياتريس». وهكذا يصعد معها متجاوزا تسعة أفلاك. وهذه الأفلاك تأتي بعد: القمر، عطارد، الزهرة، الشمس، المريخ، المشترى، زحل، النجوم الثابتة، فالمقام الإلهي، أو سدرة المنتهى، حيث الإشعاع الإلهي. ومراتب هذه السماوات هي في الواقع الدانتي تمثيل للمراتب البشرية: أرواح بارة، أرواح خيرة، أرواح زاهدة، أرواح ذكية، أرواح شهيدة، أرواح عادلة، أرواح متصوفة، فمقام المسيح، ثم أخيرا، الإشعاع الإلهي.
وتستهل هذه الرسالة الإلهية بالأبيات التي ينشدها «دانتي» قائلا:» حين وصلت إلى منعطف طريق الحياة، وجدت نفسي في وسط غابة قاتمة. لقد أضعت الطريق السوي، ولست أدري كيف وصلت إلى هنا. لقد كنت مثقلا بالسهاد، حين فجأة تهت وضللت طريقي...». وهكذا فسرت هذه الكوميديا من موقعها الخارجي، باعتبارها قصة رمزية تمثيلية لاعتناق «دانتي» للمسيحية من جديد، خروجا من حالة الخطيئة الأولى، عبر التضرع وطلب المغفرة، لغاية الوصول إلى حالة الصفاء والتحرر، من الأدران البشرية لرؤية الثالوث المقدس.
وبالإمكان تلخيص هذه الرسالة السماوية بمجملها- متجاوزين لكل التفاصيل- فيما يلي: إن الوظيفة الأساسية للنص الشعري، الذي يؤسس مجمل بناء الكوميديا، بإمكاننا اختزالها في بضعة فقرات، فيما يتعلق بالمعنى الحرفي لها. فالشاعر «دانتي»، قد تواجد تائها في غابة قاتمة، وحاول عبثا أن يستدل على الطريق الصحيح. وفي حين حاول أن يتوجه صاعدا نحو تلة مشمسة، وجد نفسه أمام وحوش ضارية في وادي الظلال. حينئذ ظهر منقذ له في شخص الأديب الملحمي الإيطالي الشهير «ڤرجيل» صاحب ملحمة «الإنيادة». ولقد قاده كمرشد عبر طرق ملتوية نحو غايته. ولقد قاده في زيارة للمحكوم عليهم بالعذاب الأبدي في الجحيم، وصعد به فيما بعد، إلى جبل المطهر لغاية الفردوس. وهنا انتهت مهمته كمرشد، ليظهر مرشد ثاني في شخص «بياتريس»، هذه التي ستقوده من جديد، من سماء لأخرى لغاية جنة الخلد، ورؤية النور الإلهي.
حين نتناول الأفق المجازي، والمعنى التمثيلي لهذا النص، فإننا نذهب مع عدد من الدارسين المحققين، الذي رأوا في الوحوش الثلاثة التي ظهرت في بداية الكوميديا، الرموز التالية: الفهد الذي يمثل الثراء، الأسد الذي يمثل الغرور والذئب الذي يمثل البخل. وهذه المواصفات مجتمعة، ترمز إلى الرذائل الثلاث، التي تعتبر الأساس والجوهر لكل العاهات. وبالعودة لشخصية «ڤرجيل» فإننا نرى فيه رمزا يمثل في آن، العقل الإنساني والإمبراطورية الرومانية المسيحية. وفي شخصية «بياتريس» رمزا للّاهوت وللكنيسة المسيحية المبعوثة من جديد. وتعرض هذه الرسالة السماوية فيما تعرض له، لعدة شخصيات تاريخية، وزعتها حسب رؤية «دانتي» الدينية، إلى مجموعات وثنية، وثانية إلى مسيحية منبوذة، وثالثة دينية مسيحية، مقبولة. وهذه الأخيرة، تعتبر تاج الخلاص، والحقيقة اللّاهوتية الكنائسية المطلقة. ولقد عرض «دانتي» في هذه السياق، لعدة وجوه عربية إسلامية، حكم عليها جميعها، بالإقامة في مراتب ودوائر جحيمه. ولسوف نتناول هذا الجانب من «الكوميديا الإلهية»، في العرض اللاحق، حيث تتجه نيتنا إلى مقابلة هذا النص الدّانتي، بالنصوص التي غذته، وربطه بالمراجع العربية الإسلامية، التي كانت من وراء إخراجه إلى الوجود الأدبي.

المصادر العربية الإسلامية للكوميديا الإلهية

لقد كانت وبقيت الكوميديا الإلهية ل«دانتي»، لغاية القرن التاسع عشر، تتمتع بخصوصيتها الأدبية النادرة والفريدة. ولقد كانت تتمتع وتحظى، في الوسط الأدبي الأوروبي، بطابعها الأدبي اللاتيني الرفيع، كمرجع أساسي للوطنية الإيطالية، والعبقرية المسيحية للقرون الوسطى. ولقد حظيت في الوقت نفسه باهتمامات نقدية عديدة جعلت منها، أو حاولت إن صح التعبير، أن



تكون نشيدا للإنسانية جمعاء، تلك التي سيحررها «دانتي» من جاهلية القرون الظلامية، لتصبح نبراسا للعقل المتحرر الآتي. وبهذا الخصوص، فإن نظرتنا لهذا الزعم «الإبداعي الخالد»، تختلف تماما، الشيء الذي سنوضحه بالتحليل والتبرير، في سياق هذه الدراسة وخاتمتها. ولنعد أولا وقبل كل شيء، في الشروع لتبيين المصادر والموارد التي استقى منها «دانتي» نموذج صور وأفكار «الكوميديا الإلهية». ومستثنين في هذه الأثناء المراجع الإغريقية واللاتينية التي لعبت بالفعل دورا كبيرا في تطعيم الكوميديا بأبطالها الشهيرين وآفاقها «الأسطورية».
بالفعل لقد بقي نصيب لا يستهان به من المصادر الحقيقية خفيا، لقرون عديدة، كما هي العادة فيما يتعلق بالمصموت عنه، داخل التراث الأوربي، لغاية ما فجّر، القس والباحث الإسباني «دون ميجيل أسين بلاسيوس، 1944-1871» قنبلة خطابية فيما يتعلق بالمسكوت عنه، حين أشار لأول مرة لمرجعية النصوص التراثية الإسلامية للكوميديا الإلهية. و«بلاسيوس» هذا يعد من المختصين الإسبانيين، بالمخطوطات العربية الإسلامية، الشيء الذي سنبينه بالتفصيل فيما بعد. وبعد وفاته تناول الموضوع في مستهل الخمسينات للقرن العشرين المستشرق الإيطالي «كيدو بلاتي شنولي»، في دراسة قيمة، ذكر فيها، على

سبيل المثال، كيف وصلت ل«دانتي» «رسالة الغفران» المعرية. ولقد ذكر بهذه المناسبة، كسلفه «بلاسيوس»، ذاك الدور الأساسي الذي لعبه ملك قشتالة «ألفونس العاشر، 1284-1221» الملقب بالحكيم، في نقل التراث العربي الأندلسي ترجمة إلى اللغة القشتالية، والفرنسية القديمة في تلك الفترة. وعلى هذا الدرب نفسه، سار الباحث الفرنسي «رنيه كينون، 1951-1886» الذي أصبح يسمى ب «عبد الواحد يحيى»، بعد انخراطه في الطرق الصوفية، موضحا بتفصيل أدق، كيفية وصول النصوص العربية الأساسية، التي بنى عليها «دانتي» رسالته السماوية. وفي هذا السياق، تعرض لظاهرة النقل عند «دانتي»، وأوضح أهمية تأثير التراث العربي عليه. ولقد انتبه إلى هؤلاء الباحثين الغربيين، عدد لا يستهان به من الباحثين العرب، منهم المؤيد ومنهم الرافض، ومنهم من بقي في المنزلة بين المنزلتين. ونذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: زكي مبارك، وشوقي ضيف، بنت الشاطئ، جرجي زيدان، وطه حسين. ولنعد من جديد للنخبة الأوربية للوقوف بنوع من التحقيق مع آراء «رنيه كينون». لقد تناول هذا الكاتب بالبحث، ظاهرة التصوف الإسلامي من ناحية، كما ظاهرة المذاهب الباطنية من جهة أخرى، تلك التي كانت متفشية في أوربا، خلال القرون الوسطى. وهو يرى، في اعتماد «دانتي» على «ڤرجيل»، في نشيده السابع من «الإنيادة»، إشارة مباشرة، لتلك الدوائر «الڤرجيلية» التي كانت حلقاتها السرية، متواجدة حقا، لدى بعض النخب المثقفة آنذاك. ويعزز هذه الإشارة، أو هذه الملاحظة، بخصوص الدوائر الباطنية، ما ساقه الباحث والمؤرخ الفرنسي «هنري فوڤيت»، في دراسة له وافية عن الكوميديا الإلهية، حين عرض بالشرح لمسألة الرموز الرقمية الثلاثية، ومضاعفاتها التي استخدمها «دانتي»، في بناء رسالته السماوية. أنظر المراجع التي وثقناها بهذا الخصوص، وكذلك بحثه الضخم « دانتي، مدخل إلى دراسة الكوميديا الإلهية». وبالعودة من جديد إلى «رنيه كينون»، فإنه يرى اعتمادا على أبحاث «بلاسيوس»، بأن النص المرجعي الحقيقي الذي اعتمد عليه «دانتي» يتمثل بالأساس، في مؤلف محي الدين بن عربي، «كتاب الأسرار» بالإضافة إلى مجموعة محي الدين بن عربي «الفتوحات المكية». بل يضيف مرجعا نادرا آخر، ألا وهو الحكايات الشعبية الأندلسية عن مسألة المعراج، التي كانت جد متفشية في الأوساط الشعبية آنذاك. ومن جانبه، يقدم المستشرق «هنري كوربان»، المختص في ميدان التصوف الإيراني بشكل خاص، معتمدا هو الآخر على نتائج «أسين بلاسيوس»، المقارنة بين الكوميديا الإلهية والمراجع الإسلامية. و«أسين بلاسيوس» كان قد أوضح في كتابه «كوميديا دانتي والمصادر الإسلامية»، أوجه الشبه المتعددة، التي تتفق في الشكل كما في المضمون بين هذه وتلك. وهذا بالتغاضي مؤقتا، على كل من الآثار، أو المقاطع، الواردة في كتبه الأخرى، ك»الوليمة» و»الحياة الجديدة». ومن أوجه المقارنة هذه نسوق مثلا:

- فيما يتعلق بالحكايات الشعبية، ثمة كتاب قديم لمؤلف عربي مجهول، كان قد ترجم إلى اللاتينية في (القرن الثاني عشر)، قد خرج إلى الوجود مؤخرا، تحت عنوان « كتاب سُلّم محمد» وترجمته الفرنسية نقلا عن اللاتينية متوفرة لدينا الآن، أم الأصل العربي فمفقود، وهو يعزز أطروحة «بلاسيوس».

- ومما سقط من مقدمة هذا الكتاب المطبوع أخيرا، وبقي في نصوص قديمة أخرى، نقف على حيوانات تعترض طريق حاج، وتتمثل في أسد وذئبة. (فيما يتعلق بالنص الشعبي)

- في مستهل الكوميديا الإلهية، تعترض المسافر الراوية ثلاثة حيوانات: أسد وذئب وفهد.

- ڤرجيل بعث كمرشد ل«دانتي» كما بعث جبريل كمرشد للنبي محمد (ص).

- الجحيم قد ورد في النصين المذكورين أعلاه بشكل متماثل، كتصوير الجحيم على شاكلة خزان عميق يتألف من أطباق وأدرج دائرية.

- كل طبق ينقسم بدوره إلى أطباق أخرى، لتصل أخيرا إلى الجحيم المتواجد تحت مدينة القدس في النصين.

- وللخروج من الجحيم من أجل الصعود نحو الفردوس، يعمد «دانتي» من أجل ذاك إلى ثلاثة أنواع من الوضوء، وهو الوضوء نفسه الذي تعتمده الحكاية الإسلامية، معرفة إياه كوضوء روحي من أجل التعريج إلى الفردوس.

- في كلا النصين: نقف على امرأة تعترض طريق الرسول محمد في النص العربي (وهي رمز للإغراء الدنيوي) وأخرى تعترض طريق دانتي في سفره، تمثيلا للإغراء نفسه، الذي اشرنا إليه.

- الحراس الذين يستأذن منهم، في الدخول إلى الجنة أو النار، يتواجدون في النصين.

- إن السلم الذهبي الذي نجده في الكوميديا ذاك الممتد من «زحل» إلى السماء الأخيرة، هو السلم نفسه «المعراج»، الذي يعرضه جبريل في النص العربي للعروج إلى السماوات.

- إن هندسة الأجواء السماوية، التي تتم عبرها رحلة المعراج، تتواجد هي نفسها، وبنفس العدد، في كلا النصين.

- كلا النصين ينتهيان عند سدرة المنتهى، بحضرة النور الإلهي الشعشعاني.

- ثم يختم ملاحظاته عن تواجد عدة وجوه من المفكرين والعلماء المسلمين، في كلا النصين قائلا: «وكل هذا التشابه ليس محض صدفة».

- وأخيرا إن المعنى التمثيلي في الرسالتين يتلخص في المعنى الأخلاقي، وهو يشير في كلا النصين إلى أهمية إحياء الروح وتطهيرها، وملخص الرحلة وسعادتها، تكمن في معرفة الله.

لقد كانت هذه المقابلة النصية، هي أول مقارنة عقدناها عبر الملاحظات القيمة التي أدلى بها «رنيه كينون». وحتى لا نقف عند هذا الحد، ولو حدا بنا هذا البحث، إلى تكرار بعض الشواهد والملاحظات هذه، التي سبق لنا وذكرناها، في معرض هذه الدراسة. ولسوف نعمد من جديد، إلى نص آخر للمستشرق الإيطالي، المختص في المخطوطات العربية والأدبيات الإسلامية «كيدو بللاتي» حول ما سماه في بحثه ب«الحضور الإسلامي ومؤثراته في أعمال دانتي الليجييري». ويرى هذا الباحث بأن الإسلام يؤكد حضوره، في مجموع ما أنتجه «دانتي» من مراسلات، ورسائل شعرية. ويرى بأننا نقف في الكوميديا الإلهية، على اسم رسول الإسلام، وأسماء رجال حكومة ورجال دين، كما على رجال أدب وفلسفة وعلوم من أمثال: «الرسول محمد، وعلي بن أبي طالب، وصلاح الدين الأيوبي، وابن سينا، وابن رشد. كما نقف له في مصادر أخرى، من أمثال «الوليمة»، على أسماء شخصيات إسلامية ك: «العالم الفلكي أبو المعاشر، والعالم الفلكي الفرغاني، والعالم الفلكي البطروجي. ومن مجموعته المسماة ب«الرسائل»، والتي يستهلها بالتهنئة لوصول الملك «هنري السابع» إلى إيطاليا، نقف له على موقف افتخاره بهذا القادم الجديد، الذي يأمل فيه أن يخلص أرض إيطاليا من كل تواجد عربي. ثم يعرض لتلك الوجوه التي سبق وأشرنا إليها في الرسالة السماوية، ويخلص منها ليتوقف عند تلك الأزمة المباحثية الممتدة ما بين 1919 و1949. ويعرض بالمناسبة، من وجهة نظره الخاصة، لتلك الضجة التي أثارها الباحث الإسباني «دون ميجيل أسين بلاسيوس». ويذكر بهذا الخصوص، مؤلفاته الهامة المتعلقة بهذا الموضوع، ك«المظاهر الإسلامية للجنة والنار في الكوميديا الإلهية» وكذلك «الإسلام المُمَسّح» و«دانتي والإسلام» و«تاريخ ونقد للجدال». و«بلاسيوس» كان قد أخرج أول أعماله سنة 1919، والثاني السابق الذكر سنة 1929. وبالفعل لقد أثارت هذه الدراسات المستحدثة على الساحة النقدية التراثية، ضجة كبرى لدى المهتمين. وإذا صح التعبير، نقول بأنها قد أثارت ردود فعل كبيرة في أوربا عموما، وإيطاليا بوجه خاص، في هذه المرحلة التي عقبت الحرب العالمية الأولى، حيث كانت إيطاليا بصدد الاحتفاء بالذكرى المأوية لمفكرها الوطني الخالد «دانتي». ومن جديد يطرح المستشرق «كيدو بلاتي» مسألة تلك الحجج القاطعة، التي وردت عند الباحث «دون ميجيل أسين بلاسيوس» عبر المصادر الإسلامية التي استند عليها ومنها:

- القرآن الكريم كأصل ومصدر لقصة المعراج.
- الأحاديث النبوية.
- السيرة النبوية، لابن إسحاق والطبري.
- حكايات المعراج المستقاة من القصص الشعبي.
- كتاب الإسراء لمحي الدين بن عربي.
- كتاب عالم الرجوع للأفغاني «حكيم سنائي».
- رسالة الغفران لأبي العلاء المعري.
- رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي.
- قصص الأنبياء للثعالبي، التي ورد فيها، كل ما يتعلق بهذه التشكيلات السماوية وطبقاتها ودرجاتها، والواردة أيضا في»كتاب السلم المحمدي.

وكل هذه الكتب كانت متواجدة ترجماتها، قبل القرن الثالث عشر. وخصوصا أن المكتبة «الطُلَيْطِلِيّة» التي كانت متواجدة تحت حكم الملك القشتالي «ألفونس العاشر» كانت تزخر بالنصوص العربية المنقولة إلى اللاتينية، والقشتالية، والفرنسية العامية آنذاك. ويرى هذا الباحث في ميدان الإسلاميات، بأنه من الضرورة بمكان، إضافة النصوص الشفهية المتعلقة بأدبيات المعراج، التي كنت شائعة في الأوساط الشعبية آنذاك. ويقصد التي ضاعت بسبب قلة وندرة الكتابة، في هذه المرحلة من القرون الوسطى الأوربية. وبخصوص هذا المصدر الشفهي يرى الباحث بأن «دانتي» قد يكون مما لا شك فيه، أنه تلقى شفهيا بعض هذه الروايات عبر

أصدقائه الذين كانوا متواجدين بمملكة «قشتالة» وبالخصوص صديقه الشخصي «بنيتو لاتيني» الذي كان يشغل منصب السفارة، بين «الڤاتكان» و«قشتالة». وبالإضافة لكل هذا، هنالك من يمضي لغاية الافتراض بأن «دانتي» كانت له معرفة، ولو مبدئية، باللغة العربية. والدليل الذي يساق بهذا الخصوص، بعض المفردات كما بعض الأبيات الشعرية، التي وردت حرفيا في «الكوميديا الإلهية» بصيغتها العربية الصريحة، بأبجدية لاتينية. ونسوق منها على سبيل المثال لا الحصر:

- «باب الشيطان، باب الشيطان غلب» (الجحيم 8 – 7)
- «إرأف بي وامنع عذابي وألمي» (الجحيم 31 – 67)
- «رفائيل معي يمشي بهذا العلم» (الجحيم 31 – 66)

لقد كانت هذه مجمل الشهادات، التي فتحت باب إعادة النظر، في المستور عنه، من الأدبيات العربية، في طيات الوثائق الأوربية. ولقد عادت هذه الضجة من جديد، في مستهل الخمسينات من القرن العشرين. وكان باعثها هذه المرة، كلا من المستشرق الإسباني «مونيوز سندينو» والمستشرق الإيطالي «إنريكو شيرولي». فهذان الباحثان قد نشرا، وفي الوقت نفسه تقريبا، الكتاب الذي سبق وتحدثنا عنه في سياق هذا البحث، ألا وهو «كتاب السلّم المحمدي». ويعد هذا المؤلف، المُجَمّع الحقيقي للحكايات الشعبية، العربية الإسلامية، المتعلقة بأدبيات المعراج. ولنا منه نسخة حديثة حصلنا عليها، عن دار النشر «الأحرف القوطية». ونذكر القارئ الكريم بخصوص هذا الكتاب وما ورد فيه، بأن مسألة السلم السماوي، لم تكن محض اختراع للخيال الشعبي، وإنما انحدرت إليه عبر مصادر إسلامية موثوقة. ومن بين هذه المصادر، نسوق على سبيل المثال لا الحصر، بعض ما ورد في كتاب «الفتح الباري» ملخصا بقلم عبد الله حجاج، من كتابه «الإسراء والمعراج». فحسب رواية لمالك ابن صعصعة، «أن الرسول (ص) لم يمتط البراق للتعريج إلى السماء، وإنما تحقق له ذلك بواسطة «المعراج» الذي هو عبارة عن سلم، مثلما ورد في الحديث الذي رواه أبو سعيد والوارد في كتاب «الدلائل»، عن الشيخين: ابن عشاق والبيهقي.

وإذا كان «إنريكو شيرولي» قد اتخذ موقفا سلبيا من «بلاسيوس» غير مقتنع بأطروحته فإن «مونيوز سندينو» من جهته، قد وجد في هذا المؤلف الأخير، الحجة القاطعة التي كان يفتقر إليها «أسين بلاسيوس». بالفعل لقد أعيد النظر في أطروحة «أسين بلاسيوس». وجاء من بعده، مشرفه «كارلو أوصولا» المهتم بأعماله، ليثبت صحة ما ذهب إليه أستاذه «بلاسيوس»، خصوصا، بالأدلة القاطعة التي وردت في كتاب «السلم المحمدي»، الذي تحقق نشره بعد وفاته. وساق من جديد دليل أستاذه في إشارته لشخصية «برينو لاتيني»، الذي كان سفيرا لجمهورية فلورنسا في إسبانيا، لدى الملك «ألفونس العاشر»، من فبراير لغاية سبتمبر من سنة 1260. وهو الذي ينعته دانتي ب «أستاذي» في كتابه «الكوميديا الإلهية» (النشيد الخامس عشر من كتاب الجحيم). وترى الباحثة الإيطالية «مارية كورتي» من جانبها، بأن بنية «كتاب السلم المحمدي»، قد أثرت بشكل عميق في نفسية «دانتي» وفي تشكيلة «الكوميديا الإلهية». ونرى من جانبنا باختصار، بأن «الكوميديا الإلهية» في خطابها الديني الخفي، قد جاءت كرد فعل واع على الأدبيات المعراجية الإسلامية، التي سبقتها إلى احتلال موقع السماء، والسيطرة على فضاءاتها الروحانية باسم الإسلام ورسالة رسوله المحمدية الخالدة. ونكتفي بهذا القدر من التوضيح، ولسوف نحيل القارئ الكريم في ختام هذا البحث، إلى عدة مصادر ومراجع، كيما يكمل معلوماته بخصوص هذه المباحث المعارجية.

دانتي في شبكة الغربال النقدي

لقد أصبح «دانتي» عبر الكوميديا الإلهية، بشكل خاص، وعبر رسائله ومنظوماته الشعرية



الأخرى، رمزا للوحدة الوطنية الإيطالية. ولقد استغلته بالمناسبة، الواجهات الأوربية الغربية منها، على وجه التحديد، لتجعل منه المدافع عن المسيحية اللاتينية، في وجه خصومها بامتياز. ووجها للعبقرية الخيالية والفكرية «القروسطية» المفترضة. ولقد حظيت هذه الكوميديا في الأوساط الأدبية الأوربية، باهتمامات، ودراسات، وتفسيرات لا تعد ولا تحصى. إلا أن المهتمين بهذه الكوميديا، والحالة هذه، قد استتروا، وغيبوا طيّ النسيان، كل مصادرها الإسلامية المتعلقة بها. وبالفعل، لم يمط القناع عن هذه التسترات، إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين. ولقد سبق لنا أن أدرجنا في هذه الدراسة، مواقف كل من «بلاسيوس» و«كنون» وغيرهم من المستعربين. وهمنا كان ينصب بالدرجة الأولى، على ما يتصل ويتعلق بأداء الأمانة الأدبية، التي كانت من وراء هذه الضجة «الدّانتية» الأخيرة. بل إنها قد فضحت من جديد، وبطرقة غير مباشرة، عدم أو بالأحرى انعدام الأمانة بشكل مقصود ومتعمد، لدى معظم الأدباء الغربيين. هؤلاء الذين كانوا يسطون على مخطوطات عربية عن دراية وعلم بقيمتها الوثائقية، ثم ينسبونها بعد تحريفها، أو استبدال منشئيها، إلى أنفسهم، وإبداعاتهم الخاصة. ولعل الخبيرة الألمانية «سكرد هنكة»، في دراستها القيمة «شمس الله تسطع على الغرب»، كانت أكبر دليل، على فضح وتعرية، هذه الأنانية الغربية المرضية، حين أشارت إلى ذاك الكم الهائل من المصادر العربية الإسلامية التي اعتمد عليها الغرب، في النهوض بصحوته، والخروج من عصوره الظلامية. لقد أشارت موثقة إلى مجموعة من المصادر العلمية، والفلسفية، والأدبية، والمدنية الحضارية، التي اعتمد عليها الغرب، انطلاقا من القرون الوسطى، إلى غاية النهضة الأوربية وما بعدها، في بناء مقومات آلياته الفكرية المعاصرة. وكذلك جاء موقف الباحث العلمي «ألدو بيللي»، في بحثه الضخم عن «المصادر والمراجع العلمية الإسلامية». وكذلك كان موقف، الباحث والفقيه اللغوي الفرنسي «تيوفيل كوتييه»، حين صرح في إحدى دراساته عن الحضارة العربية الإسلامية قائلا:» لقد تتلمذ العرب على يد أساتذة الإغريق، و تفوقوا عليهم، وأصبحوا فيما بعد، أساتذة لكل من جاء بعدهم». وبالعودة إلى «الكوميديا الإلهية»، نضيف قائلين، بأنه بالرغم من أن هدفها الأساسي، قد كان موجها، ومدفوعا بمحركات ودوافع دينية، إلا أنها في ختام المطاف، قد جاءت مخيبة حتى لهذه الرغبة الدفينة. وهذه الخيبة قد نتجت، عن طرح الكوميديا لمفهوم الإنسانية، في إطار متشائم وبئيس. وهذا التصور في حد ذاته، لم يكن سوى تعبيرا صادقا وصريحا للتصورات الكنائسية السوداوية في تلك الفترة. خصوصا حين وضعت الإنسان، موضع الخطيئة البدائية، وحملته كل الشرور والرذائل والمخازي، التي بإمكانه اقترافها أو ملاقاتها، في مساره الدنيوي. وهذا بالذات ما حدا بالفيلسوف الألماني «شوبنهاور» بعد قراءتها، أن يصرح قائلا بصددها «إنها تمثل المظاهر الأكثر قرافة للرسالة الدينية». لأنه كان يرى فيها خاصة، وجوها للعنف والقسوة. وكذلك كان رأي الباحثة التاريخية، والأديبة الفرنسية «جاكلين رسيت»، التي قامت بترجمة النص الإيطالي إلى اللغة الفرنسية. فهي ترى في الكوميديا «صورة سوداوية لمصير، أو لما ستصير عليه الإنسانية في المستقبل».

وفي هذا السياق، لو نحن توقفنا قليلا، لنقابل هذا التصور الدّانتي التراجيدي، بالتصور العربي الإسلامي، الذي ورد في «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري، لأصبنا بالدهشة، مُباشَرَة. فشيخ المعرة، يقود في رسالته السماوية، صديقه ابن القارح، في جولة خيالية عبر فضاءات الجنان والفراديس، والجحيم وجهنم، بأسلوب فكاهي ساخر، دافعه الأساسي اختراق مجاهل اللغة، بكل أسرارها وأساليبها وتقنياتها النحوية والبلاغية، وهدفه النهائي، هو تحقيق كل هذا، عبر كوميديا فكهة، إن لم نقل متهكمة ومستهزئة. وكل هذا لا يخلو من رحمة ومغفرة وتسامح،

مع من كنا نتصورهم، من أهالي النار، وإذا بهم ينعمون بالخلد في الجنان الوارفة، بسبب بيت شعري أو اثنين قالوه في حياتهم الدنيوية. إن طابع التفاؤل، بل الدعابة واضح وجلي في رسالة المعري. وصاحبنا من جهته كموسوعة لغوية، راح يبين لنا من خلال خياله الجانح، عن مدى عبقريته اللغوية، وعن مدى اضطلاعه، وإحاطته بأسباب اللغة العربية، وفقهاء لغتها، وشعرائها، ونحوييها. بل بالإضافة لكل هذا، اهتماماته بغريب اللغة وقاموسها المتميز. وذلك بأسلوب مزدوج، نثري (سجعي)، وشعري مقفى، في منتهى الروعة الأدبية. والحوارات التي كان يجريها الشيخ مع سكان تلك الديار الخالدة، كانت تتميز بالسخرية أحيانا، وبالرقة والعاطفة والتأسف، أحيانا أخرى. بالفعل لقد لاقينا صعوبة، في قراءة «رسالة الغفران»، بسبب أسلوبها المحكم، ولغتها المغلقة على مفرداتها الغريبة، ومع ذلك فلقد وجدنا فيها متعة كبيرة، ونحن نجوب آفاق خيالاتها الأدبية الرائعة. وهي من هذه الناحية، تفوق «الكوميديا الإلهية» من حيث فضل سبقها لابتكار الموضوع، وابتداع فن أدبي حديث آنذاك، على الساحة الأدبية. وهذا التصور الأدبي المعرّي، هو بدوره، لا نتصوره إلا امتدادا للأدبيات العربية الإسلامية، التي مهدت له، وساهمت في إخراجه. ونحن نقصد، اعتماد المعري على الخيال القرآني أولا، الذي كان أول من تحدث بتمثيلات مدهشة عن عوالم الجنة والنار، بالإضافة إلى الأدبيات الفقهية الروائية التي استقت منه واستفاضت في تفسيره. فالقصص القرآني، بالإضافة إلى الأحاديث والسير النبوية، وأقاصيص الأنبياء، كلها تناولت نوعا ما، أحيانا باختصار، وأخرى بإسهاب، معجزة الإسراء والمعراج المحمدية. وهذا بالذات ما دفع بالباحث الإسباني «أسين بلاسيوس»، أن يشير إلى رسالة «الإسراء» للشيخ محي الدين بن عربي، كما للحكايات الشعبية، الدارجة آنذاك بخصوص هذه المعجزة المعراجية. ولقد اعتبرها المرجع الأساسي الذي استقت منه «الكوميديا الإلهية» مادة موضوعها الأدبي. ونضيف من جانبنا، بأن هذا الجنس الأدبي المتميز، نصادفه أيضا في رسالة أندلسية «التوابع والزوابع»، لكاتبها ابن شهيد الأندلسي. وهي فيما يبدو، حسب المحققين، قد سبقت «رسالة الغفران» في التأليف، إن لم تكن متزامنة معها. والأديب هو، أبو عامر أحمد بن عبد الملك، المولود والمتوفي في قرطبة (323 – 393 هج / 935 – 1003 م). ولقد شغل ابن شهيد منصب الوزارة، في ظلال الدولة العامرية. وهذه الدولة، تعتبر فترة حكمها، من أجمل ما تمتعت به الأندلس من عز ورقي. ولقد وصلت السيادة الإسلامية فيها على ما جاورها من أمم، قمة النفوذ الحضاري والعسكري معا. وكذلك كان شأن الأدب والعلوم، والمباحث الدينية، في هذه الفترة. ورسالة «التوابع والزوابع» هذه، قد تعد باكورة لإبداع خيالي منقطع النظير. وخلاصتها، أن ابن شهيد يقصد «بالتوابع»، الجن التي كانت تتبع الشعراء وتروعهم. و«بالزوابع» رؤساء الشياطين أو العظماء منهم. وتتلخص هذه الرحلة فيما يلي: انتقال لأبن شهيد، في رحلة خيالية إلى عالم الجن، حيث التقى بشيطان الشعراء والكتاب، ودارت بينهم مناظرات أدبية، خرج منها الكاتب المغامر، متفوقا على الجميع. وهذه الرسالة «الزوبعية»، إذا ما نحن طرحنا خيالها جانبا، قد نعدها خزينة وذخيرة، لموروث الأدبيات العربية الإسلامية، نثرا وشعرا. ونضيف بأن هذه النثريات الناضجة، هي من سيكون مستقبلا، من وراء ظهور الأدب الروائي «الدون كيشوطي»، في إسبانيا أولا، ثم في باقي أوربا لاحقا.

وإلى هذا الحد نتوقف، ونشير بأننا نرى من جانبنا، قد استوفينا بحثنا بالدرس والتحليل. ولربما بقيت ثمة ثغرات، لم نستوفها حظها من الدراسة، أو نكون قد غفلنا عنها، أو لم ننتبه إليها. على كل حال، إن الموضوع شائك ويحتاج إلى تدقيق، وقراءات موضوعية، خارجة عن كل تحمس، أو انحياز عاطفي. ولهذا قررنا أن نقيد خاتمة هذا البحث، بالمراجع والمصادر الموثوق من صحتها، كيما نسهل للقارئ الكريم، الذي يتوخى مزيدا من البحث والتنقيب أن يقف عليها بسهولة.

انتهى

قائمة للأعلام من مصادرها الأجنبية:

- Bunetto Latini
- Carlo Ossola
- Danté Allegheiri
- Enrico Cerulli
- Henri Corban
- Ludovico Dolce
- Maria Corti
- Miguel Acin Palacios
- Mugnoz Sendino
- René Guénon

المراجع والمصادر:

- رسالة التوابع والزوابع، ابن شهيد الأندلسي، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر بيروت، ط 1 – 1967

- رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تقديم، د. مفيد قميحة، دار مكتبة الهلال، بيروت 1986

- عرائس المجالس في (قصص الأنبياء) الثعالبي، أبو إسحاق أحمد، دار المعرفة.

فتح الباري شرح صحيح البخاري / موافق للمطبوع - مكتبة مشكاة الاسلامية

18 تشرين الأول (أكتوبر) 2003 ... العنوان، فتح الباري شرح صحيح البخاري / موافق للمطبوع. المؤلف، الحافظ ابن حجر العسقلاني. نبذه عن الكتاب. لقد كان من أعظم كتب ابن حجر قدراً،

لكتب أبجديا - Al-Eman نداء الإيمان

نبذة: هذا الكتاب جمع فيه مؤلفه كل ما وقع له وعرفه وسمع به وشاهده من لطائف صنع الله تعالى، وعجائب حكمته المودعة في بلاده وعباده. بدأه بالحاجة الداعية إلى.

فتح الباري بشرح صحيح البخاري - ابن حجر العسقلاني - النسخة السلفية ...

عدد الردود: 27 - 3كاتب (كتّاب) - تاريخ آخر مشاركة: 19 كانون الأول (ديسمبر) 2010 فتح الباري بشرح صحيح البخاري - ابن حجر العسقلاني - النسخة السلفية - pdf مكتبة المجل

Le Livre de l'échelle de Mahomet - Collectif - Collection ...

Le Livre de l'échelle de Mahomet - Collectif - Collection: Lettres Gothiques au Livre de Poche.

Miguel Asín Palacios - Wikipédia

La escatología musulmana en la Divina Comedia, Historia y crítica de una polemica ... Louis Gardet, «Hommage à Don Miguel Asin Palacios» dans Ibla 229-243

Ibn Arabî - Wikipédia

Moheïddine Ibn Al 'Arabî (محي الدين بن عربي), ou Mohyiddîn Abu Bakr Mohammad Ibn Alî Ibn Al 'Arabî al-Hâtimî, plus connu sous son seul nom de Ibn Al 'Arabî.

أدب وثقافة عربيّة/Littérature et culture arabes/ Arabic literature ...

23 oct. 2008 ... IBN ARABI (1), Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre..... L'imagination chez Ibn Arabi joue un rôle prépondérant, et Henry Corbin a ...
adabarabiqadim.blogspot.com/.../ibn-arabi-1-un-article-de-wiki

Henry Corbin - Wikipédia

Henry Corbin (né à Paris le 14 avril 1903 et mort à Paris le 7 octobre 1978) est un philosophe et orientaliste français. Il est l'un des rares philosophes à

Collection «D'Orient et d'Occident» - Sommaire raisonné de l ...

On se reportera à l'important dossier Henry Corbin que propose le site ... la suite de cette présentation de Hâfez et de son œuvre sur le site Wikipedia.

Guido da Montefeltro - Guido da Montefeltro, dit aussi Il Vecchio ...

9 nov. 2010 ... Divine Comédie. Dante Alighieri cite Guido de Montefeltro parmi les ... issu de l'article de Wikipédia en italien intitulé «Guido da ...
encyclo.voila.fr/wiki/Guido_da_Montefeltro - En cache Divine Comédie - Parutions F

Divine Comédie - Wikipédia

Discuter de la Divine Comédie avec Dante»); le tableau, réunissant 103 personnalités de ... Le nom du groupe provient de La Divine Comédie de Dante. ..

Henri Fauvette, Danté, introduction à l'étude de la comédie divivne, ed, Hachette, Paris 1919.



المعبر السلس



■ د. عبد الغني فوزي

يغلب ظني، أن الأدب يمتص مفارقات الواقع والحياة، ويعيدها عبر الذات ملونة، متخذة عدة مظاهر، وفي نفس الآن مبرزة عدة أبعاد، بالتركيز على ما هو إنساني كمبتدأ ومنتهى، لرحلة ذات حس زماني ومكاني. أعني رحلة وحالة إبداع على حس دقيق بالمرحلة.

في هذا الصدد، يمكن أن نستحضر الكثير من التجارب الإبداعية في تاريخ الأدب العربي، نخص منها تلك الصادحة بقيمها وأفقها في عصر المدينة العربية في المرحلة العباسية. فكان المبدع آنذاك يخوض صراعا متعدد الأوجه مع المنظومات والأنساق، مع الموروث الأدبي نفسه كضوابط ورسوخ، مع السلطة التي تسعى أن تحيط وتحوط بها كل شيء وخاصة الأفواه التي تغني مع الريح والعواصف. وفي المقابل، أحدث الأدب مع أصوات جديدة آنذاك، مجراه الصادح والمجهر بقيم التبدلات كرافعة للحرية وفضاء الحياة الجديد بالسؤال الذي ينسب الحقائق ويعمق المعنى.

الآن، في العالم العربي، هناك تبدلات كثيرة تواكبها فظائع وكوارث، وغدت الحياة المجتمعية غاصة بالمواقف والحالات الغريبة التي تشي بالكثير من العبث واللامعنى. وكلما طفحت إلى سطح النظر أو على ساحة الركض ظواهر وإفرازات لواقع مركب كالحرب والانتخابات والمشهد السياسي والثقافي... ترى الأدب منزويا وموغلا في عزلته إلى حد يمكن القول معه إننا أمام فئة من المبدعين والمفكرين اختاروا النظر من بعيد، والتفرج على المشهد الذي يعيد نفسه في ضجر قاتل.

كثيرة هي الأسئلة التي تطرح، كلما طرحنا علاقة الأدب بالواقع، العلاقة القديمة ـ الجديدة: هل الأدب العربي يعارك العنف المحاذي له الخالي من الداخل، أعني داخل الإنسان كملكات ومقدرات يمكن أن تمتد للآخر بالسلب أو الإيجاب، أي الخالية من القيم الإنسانية تحت ضربات المصلحة الخاصة والغريزة والفردية المقنعة.. أو على قدر من الاعتراف والعمل مع الآخر كامتداد طبيعي لذاتي وإنسانيتي. نعم يمكن أن نقرأ فلسطين بصيغة أخرى أعمق في أثر الشاعر محمود درويش، وأن نقف على الأصل وآفة التمدن (النفطي) في خماسية «مدن الملح» مع الروائي عبد الرحمان منيف، وعلى تبدلات الحياة الاجتماعية والقيمية مع الروائي محمد برادة، أو إدراك العراقيل التي حالت وتحول دون تحقيق الدولة الحديثة في سردية عبد الله العروي... لكن كثيرة هي المظاهر الساقطة من أدبنا، مظاهر تجري بيننا إلى حد الاستفزاز، أذكر هنا الشكل الانتخابوي الغاص بالمفارقات، والممارسات الدينية بالأضرحة التي تتحول إلى سوق للشهوة النابحة، ومواسم الفروسية المعتصمة بحبل القبائل، وواقع الجريمة والتقاتل... هي بالفعل أحداث وقضايا مجتمع، تقتضي ملامسة سوسيولوجية وأدبية حتى نستطيع تلمس ملامح حياة بصيغ مختلفة ومتعددة التوظيف؛ أي أن نشتم الرائحة في الأدب التي بإمكانها أن تخلق بعدها الإنساني.

لا يعقل أن نرى الواقع العربي في واد أو في انحدار دائم؛ ونقرأ حالات أخرى في الأدب مفارقة تماما. لا أدعو هنا إلى تصوير فوتوغرافي للوضعية، بل إلى الاشتغال على هذه المداخل المقلقة والمستفزة، واللعب بها ومعها للاستبطان؛ وبالتالي إبراز نواة التفكير فيها. آنذاك سيبدو الأدب قلقا ومثيرا للأسئلة، وباحثا عن أفق آخر من الإنعتاق والانطلاق الذي لا ينفي الخصوصيات والتجارب الخاصة ذات الحس الدقيق بالمرحلة.

لا أنفي هنا بعض التجارب الإبداعية في اشتغالها على هذه المفارقات والتبدلات، وبالأخص منها ما هو سردي. لكن الأحداث واليومي يفقد سخونته كما قال المبدع محمد برادة ذات لقاء كلما حولناه إلى لغة تقتضي من المبدع جهدا وعرقا لتطويعها، لتنبسط مجرى ومعبرا سلسا لهذا المحيط المستفز والمكتظ.

نحن في حاجة إلى فضح مستوعب، وسخرية تضرب على القفا، بما في ذلك قفا اللغة الخادعة التي تلهو بالأسئلة الحارقة باسم المجاز الغافل والمتراخي بما يليق والأنانيات الموصدة.

نحن في حاجة إلى مطاردة هذا العبث اليومي، كما يطاردنا ويحاصرنا في أجسادنا، وفي كل الأحوال يجثم على صدورنا وأنفاسنا بكامل خوائه وطلائه. نطارده، لنشهد عليه، ونخوض معه معركة الضرب المتبادل. لكن شتان بين ضرب العقل والإبداع والضرب المتخشب الذي لا يد له ترى، ماعدا هذه الجعجعة التي تعلو على كل صوت آت من أسفل.!


■ نجيب العوفي

محمد الشيخي، يقطف وردة المستحيل

محمد الشيخي، شاعر سبعيني، يأتينا من تلك السنوات التوابل الحوافل من القرن الماضي، وما تزال اليدُ ماسكة بالمجذاف، تمخُر به عُباب الشعر وعباب الحياة.

هو شاعر سبعيني، عميقة جذوره في تربة الشعر، ويانعة أغصانه وأفنانه الشعرية.

هو شاعر سبعيني، من المنظور التاريخي- الزمني، لأنه انطلق وتألق شعريا منذ أوائل السبعينيات، وإن كانت بوادره الأولى تعود إلى أواخر الستينيات، من خلال النصوص التي كان ينشرها بين الحين والآخر، في صفحة (أصوات) بجريدة العلم. وهي، بالمناسبة، الصفحة التي احتضنت معظم الأصوات الأدبية الفاعلة المعروفة.

وهو شاعر سبعيني، من المنظور الإيديولوجي- السياسي والثقافي، لأنه اصطلى وجدانيا و فكريا بجمر هذه المرحلة وغاص في أتون همومها وأحلامها وأسئلتها الساخنة، وعبر عن ذلك شعريا من خلال ديوانيه المتميزين:

-(حينما يتحول الحزن جمرا)، الصادر سنة 1983.

- و(الأشجار)، الصادر سنة 1988.

والعنوانان كافيان للإيماء إلى هوية التجربة الشعرية لمحمد الشيخي والإيحاء بروحها وطبيعتها ومنحاها. إنه حزن المرحلة، يتحول جمرا أجيجا.

وإنه الجمر الأجيج، يتحول شعرا متوهجا ومتنورا. وإنها أشجار المرحلة، تصمد واقفة في وجه الرياح العاتيات، لا ينحني لها جذع ولا يجف في أعراقها نسغ. الأشجار التي سيجعلها الشاعر الغائص في أتون المرحلة الغاص بمراراتها ومواجعها، أشجارا شعرية مورقة ومونقة.

هكذا عرفنا الشيخي منذ طلائع السبعينيات إلى الآن، شاعرا ملتزما وملتحما بهموم تاريخه وزمانه وأسئلتهما الساخنة المضنية، سواء أتعلق الأمر بوطنه المغرب، أم بذلك الوطن التراجيدي السليب، فلسطين.

كما عرفناه أيضا وأساسا، شاعرا ملتزما بالشعر وملتحما به، مسكونا بجمرته المقدسة ومهموما بأمره وسحره لا يملك عنه حولا، ولا منه فكاكا.

وهذا العشق الصوفي المدنف للشعر، ظاهر في لغة الشيخي الشعرية، المنخلة المكثفة المقطرة بحساب، كما هو ظاهر في صوره وأخيلته الشعرية و في طريقة بنائه وتوليفه لجسد القصيدة.

وهذا العشق الصوفي المدنف للشعر، هو الذي يجعل الشيخي يتصبب ويخشع في حضرة الشعر، فلا ينشر نصوصه إلا لماما وعلى فترات، بعد أن تستوفي مخاضها الطبيعي الوئيد، ويأتيها الطلق طلقا في الوقت المناسب، لايزيد ولا ينقص.

إنه شاعر مقل، لكنه مجيد وممتع ومفيد، وخير الكلام، وخاصة في الشعر، ما قل ودل ولم يمل.

والشيخي لذلك، قريب من أحمد المجاطي وصنو له، كما هو قريب من كبار الشعراء الأصلاء الذين يعطونك الصفوة ويتحاشون الرغوة.

وفي الديوان الذي بين أيدينا (وردة المستحيل) إشارات شعرية إلى بعض هؤلاء الشعراء الأصلاء، أصدقاء الشيخي وخلانه الأصفياء.

نقرأ في القصيدة - المطولة (رائحة الأمكنة):

-[ليل ناعم
يتمدد في مقهى «الشعراء الأندلسيين»
ولا بحر في غرناطة
لكن رائحة الموج
تزهر في نشوة الليل
ها هو Alberti
يتنفس شعرا

ها رائحة العشب
تملأ هذا الفضاء المدجج بالشهوات،
كأني أرى Lorca
يتأبط قيثارة الشعراء
يرفرف فوق وسامة هذا الوقت..]

ص، 71 - -72 73.

وفي القصيدة ذاتها، نقرأ المقطع التالي:

-[هل تذكر البيضاء؟
لقد كان «المجاطي»
تسعفه الكأس
والشعر أحيانا
فنرى وطنا
يتفتت حزنا
أو يتجمع
كالموجة الهادرة].

ص، 75

وثمة وفي الديوان أيضا، إشارة إلى شاعر آخر، قريب وحبيب إلى قلب الشاعر، وهو أحمد الجوماري الذي يخصص له الشاعر قصيدة كاملة مهداة إليه، وهي (فضاء للحلم المستحيل).

نقرأ في هذه القصيدة :

-[سلاما.. يا أوراق الليل
-هي البيضاء إذن،
تغزل الشعر في مسكن الصمت..
قد كان أحمد أسمر كالثلج
كان وديعا كالموجة الهادرة
كان يضحك.. أحيانا
كان يهمس..
في أذن الكأس المترعة
- صوتوا في دائرة الحمق
انتخبوا من شئتم،
ألق بحورك يا شعر
في هذا الصندوق الزجاجي
شفافة هي..
تلك الزحافات
تلك العلل]

ص، 16 – 17

هؤلاء بعض أصدقاء وأصفياء الشاعر محمد الشيخي، القريبين إلى قلبه والعازفين على وتره، أقلهم ضيوفا شرفيين في ديوانه الجديد.

ولا بدع، فهم أشقاء روحه تجمعه وإياهم آصرة الهم الشعري، آصرة الهم الشعوري.آصرة الهم الإنساني النبيل،

والطيور على أشكالها تقع.

فما بالك بالطيور الشاعرة الحساسة

والديوان الذي بين أيدينا (ووردة المستحيل) هو الديوان الثالث للشاعر بعد ديوانيه الآنفين (حينما يتحول الحزن جمرا) و(الأشجار).

والنص الإبداعي، كما هو معلوم، هورهين سياقه ومرحلته و آنه، بقدر ما هو متجاوز ومتعال على قيود الزمان والمكان. فالمناسبة شرط كما يقال. وسياق النص جزء أساس من كيمياء النص.

ونصوص (وردة المستحيل) تمثل النصوص الأخيرة والجديدة التي أنتجها الشاعر في غضون التسعينيات من القرن الفارط. ومرحلة التسعينيات، بداهة، تغاير إلى هذا الحد أو ذاك، مرحلة السبعينيات والثمانينيات. إنها مرحلة الجزر والإحباط لكل الأحلام والأشواق العراض الحرار التي التهبت بها الجوانح والصدور إبان السبعينيات والثمانينيات. إنها مرحلة الإنكسارات والإنهيارات على أكثر من مستوى، لذلك كان طبيعيا أن يتغير الحقل الدلالي والشعوري في هذا الديوان عن سابقيه. كما كان طبيعيا أن يتغير، تبعا، إيقاع اللغة

الشعرية والمعجم الشعري، دون أن يعني هذا بالضرورة، تغيرا في «الأسلوب الشعري» الذي عُرف به الشيخي سابقا في ديوانيه، والذي ظل وفيا له في هذا الديوان، وإن بصيغة جديدة، منقحة ومزيدة.
و«المستحيل» هو، عمق هذا الديوان ومعينه الدلالي، وهو مبتدأه و خبره. ولا يكاد يخلو نص من نصوصه من حضور هذه الكلمة المهيمنة/المفتاح بصيغ نحوية - إضافية مختلفة ومؤتلفة في آن.
وهذه نماذج فقط من هذه الصيغ:
-[ورتل ما قد يتيسر من صورة المستحيل.
ص، 7
-[للقصيدة أن تغازل كل ريح
أو تحلق في فضاء المستحيل.
ص، 12
- للمساء الذي يتدلى بين الأصابع
يشرب قهوته.. فوق أرصفة المستحيل.
ص، 13
- تزرع أبياتا
في زحام الظهيرة
تحصد سنبلة المستحيل.
ص، 20
- يحلو لك أن تتعرى
في أعراس القصيدة
أو تمتطي صهوة المستحيل.
ص، 27
- هو الحلم يقفز من وحشة المستحيل.
ص، 32
-تتفتح في دهشة المستحيل
تمهلي
وأنت تهبطين في درج المستحيل.
ص، 36
-يلعب لعبة العريس والعروس
في فراش المستحيل.
ص، 37
-قد تتساقط أقلام الحلم المستحيل.
ص، 43]
إلى آخر المستحيلات المتواترة المتناثرة عبر نصوص ومقاطع الديوان.
هذا الحضور المهيمن لكلمة (المستحيل) كلازمة دلالية وشعرية وإيقاعية متكررة ومتجردة، يدجل من ديوان (وردة المستحيل) نشيدا شعريا متلاحما موزعا إلى وقفات أو معزوفات شعرية مختلفة ومؤتلفة في الآن ذاته، يسري بينها وعبرها خيط شعري وشعوري ناظم و لاحم. ولعل هذا ما حدا بالشاعر إلى أن يسم ديوانه بهذا العنوان الدال، الجامع المانع، (وردة المستحيل). إن الديوان منذور، من ألفه إلى يائه، لمجابهة هذا المستحيل ومنازلته ولو بوردة الشعر وسنبلته! وماذا يكون الشعر تُرى، إن لم يكن مجابهة للمستحيل وتحديا له، واستشرافا لتلك الأماني القصية العصية التي تأتي ولا تأتي؟!
ماذا يكون الشعر تُرى، إن لم يكن نشيدا للحياة، وصيحة ضد الموت؟!
ومهما يدلهم الأفق بالسحب السود، وتتراكم النوائب والخطوب على الطريق، فإن ثمة بارقة أمل تلمع في الأفق. ثمة لمعة ضوء تقاوم الظلمة وتواجه اليأس والانكسار، وتعيد الدفئ إلى القلب المقرور.
ولهذا تكثر في الديوان كلمات أخرى مفاتيح تشكل تنويعات على ذلك الوتر الرئيس، وتر المستحيل: الحلم والعشق والشوق.. وهي الكلمات المفاتيح التي تزرع لمعة الضوء وسط الحلكة الداكنة.
نجتلي لمعة هذا النص منذ النص الأول في الديوان، منذ (أول الكلام):
-[فلنفتح في صمت الليل نافذة
أشعل موسيقى العمر
فوق سرير النشوة
ها حبق يتدلى
من سقف الوقت
تنفخ كلمته الأولى.]
ص، 5 – 6
وعن الحلم والعشق والشوق، وقود تلك اللمعة وزيتها، نختار النماذج التالية على سبيل المثال:
من نص (اشتعال):
-[هو الحلمُ،
يغزل آهاته
فوق سجادة العشق
ها جمرة تشعل الشوق
في معجم الشعر.
ها وردة
تصفف أوراقها
في مرايا المساء.]
ص، 18 – 19.

ومن (قصيدة تبحث عن ورق دافئ):
-[هذا المساء
حنون البوح
كغمزة هذا النهر
تشع على بستانه النبوءة
تخضر في جمرة الحلم
تزرع مملكة العشق
فوق تجاعيد الليل.]
ص، 42 – 43.

ومن نص (يا شبيهي) :
-[عم صباحا
وسلاما
أيها العشق المعتق الذي
لا ينحني للعاصفة!] ص، 52.

ما أجل، ما أروع وأشجع هذا العشق المعتق الذي لا ينحني للعاصفة!
هذا الاحتفاء البهي بالحلم والعشق والشوق..
هذا الاحتفاء البهي بوردة المستحيل، يوازيه ويكمله احتفاء بهي آخر، بالشعر وبأعراس القصيدة ضمن قصائد هذا الديوان.
إن ما يبهجنا ويدهشنا حقا في شعر الشيخي، هو هذا الاحتفاء الجميل بالشعر والحياة، رغم كل المشاق والخطوب المخيبة والمعاكسة لأحلام الشعر والحياة.
واحتفاء الشاعر بالشعر هنا وصلواته في محرابه، يشكل دواء وعزاء. بل يشكل مناعة روحية للشاعر وشكلا من أشكال المقاومة والنضال ضد قبح العالم وشروره. لهذا لا ينفك عن الاحتفاء بالشعر والإشادة به وهو في صميم حضرته:
- [-واعزف جوابك
في بستان القصيدة
في عرس ذاك المساء.
ص، 8.
-هو الشعر،
يزهر فوق خرائب هذا المساء.
ص، 20
-يحلو لك أن تتعرى
في أعراس القصيدة
أو تمتطي صهوة المستحيل
توزع سنبلة الشهوات
على غُرف العشق المعلب.
ص، 27
-إنها شهوة الشعر
تعبر ممشى القصيدة.
ص، 45
-هو الشعر
يصغي لهمس المجهول
والممكن المستحيل.]
ص، 61
لكن في مقابل هذا الاحتفاء الجميل بالشعر والإشادة بأعراسه ومباهجه، يحمل الشاعر على كل شعر يداجي الحقيقة، كما يسخر لاذعا من الشعراء الذين يخذلون رسالة الشعر ولا يحترقون بجمرته، كما فعل في قصيدته المشحونة القاسية (أندلس المحال):
-[هل غادر الشعراء
كهف الليل
هل دقوا طبول النصر
أو عزفوا نشيد السلم
فوق ثمالة الكأس الأخيرة
وانسكبوا
على صحف الوشاية!]
ص، -9 10
إن شعر محمد الشيخي، سواء في هذا الديوان أم في ديوانيه السابقين، مسكون بعشق الشعر وتقديسه والغيرة عليه من كل ما يمكنه أن يشوب صفوه ونقاءه. لذلك فهو يتعامل معه بخشوع وأناة واحتراس. ويبدو ذلك جليا في لغته الشعرية الرصينة الجزلة الجامعة بين التراث والحداثة، والحريصةعلى نقاء العبارة الشعرية وكثافتها وموسيقاها اللفظية والعروضية. وهو إلى ذلك شعر منذور للأسئلة والهواجس الكبرى التي تهم الوطن، كما تهم قضية العرب الأولى (فلسطين) تلك الأندلس الممكنة والمستحيلة في آن. وهو شعر يطفح بنسوغ الحلم والعشق والشوق، ويتمسك بأهداب المستحيل، رغم كل الرياح العاتية المعاكسة، وكل الألغام المحفورة في الطريق. إنه شعر لم يفقد البوصلة، ولم ينحن للعاصفة، وهنا عظمته وبسالته.

هو الشعر إذن، يقطف وردة المستحيل. وهو الشاعر الموله، محمد الشيخي، يقطف لنا ورود الشعر من تلك البساتين اليانعة، بساتين العشق المعتق، فله منا أجمل التحية ولنبادله وردا بورد.